
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 . 1878

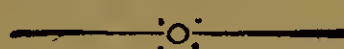
5/9/16

La

Revue Musicale

Publication bimensuelle

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts



4175

SIXIÈME ANNÉE



PARIS

16, QUAI DE PASSY, 16

La
Revue Musicale

La
Revue Musicale

PUBLICATION BIMENSUELLE

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TABLE DES MATIÈRES

DE LA

SIXIÈME ANNÉE

PARIS

51, RUE DE PARADIS (Xe)

TABLE ALPHABÉTIQUE

47

TABLE MÉTHODIQUE

MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ, DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE.

XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES.

MUSIQUE CONTEMPORAINE : XIX[e] ET XX[e] SIÈCLE.

MUSIQUE EXOTIQUE ET POPULAIRE.

ENSEIGNEMENT ET THÉORIE.

NOTES ET VARIÉTÉS.

ILLUSTRATIONS ET PORTRAITS.

MUSIQUE

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 1 (sixième année) 1er Janvier 1906.

Les chefs d'orchestre

LETTRES DE MM. CHEVILLARD, WOOD, WEINGARTNER, V. D'INDY, THOMAS, COLONNE

Faut-il diriger par cœur ?

M. Franck Choisy, Ephore du Conservatoire d'Athènes, chef d'orchestre fort distingué, a eu la pensée d'interroger quelques-uns de ses éminents confrères sur une très intéressante question d'art et de psychologie. que nous serions fort embarrassés de trancher. Nous remercions M. Choisy d'avoir envoyé à la *Revue Musicale* les résultats de son enquête. N'oublions pas que c'est dans le travail des répétitions, et non devant le public, que se révèle le vrai chef d'orchestre.

Au siècle dernier, nous entendons le dix-huitième, la question eût paru oiseuse. Musiciens et dilettanti n'envisageaient la musique que d'une façon tout à fait superficielle. Ils trouvaient inutile de rechercher d'autre plaisir d'une œuvre, qu'une satisfaction passagère. Il est vrai qu'à cette époque, la musique trop souvent vivotait sans âme et ne valait guère mieux. Cela provenait en partie aussi de ce que les moyens matériels, bien imparfaits encore, ne permettaient que de petites auditions. Aux concerts d'orchestre, le premier violon donnait le signal du départ, et l'ensemble continuait cahin caha, sans autre direction. Il fallut l'apparition de Beethoven, avec ses indications précises, ses nuances parfois anormales, — crescendo aboutissant au piano — pour attirer l'attention des musiciens sur l'insuffisance des moyens adoptés jusque-là. Ce furent ensuite les romantiques qui élargirent ce domaine de l'expression.

Kufferath, dans son livre *l'Art de diriger l'orchestre*, nous montre Schumann demandant aux tables tournantes le mouvement du célèbre début de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven ; il raconte aussi que Wagner, à la recherche d'une bonne interprétation de la symphonie avec chœurs, ne la trouva qu'à Paris, sous la direction de Habeneck.

Quel chemin parcouru depuis lors ! Le chef d'orchestre est devenu aujourd'hui l'*alter ego* du compositeur ; du moins, il devrait l'être et n'être que cela, car il dépasse parfois cette limite, jouant au virtuose du bâton ou de la cravache. Certains chefs ne craignent pas de cingler — au figuré, bien entendu — leurs musiciens, tel un dompteur ses fauves. Cette mise en scène est-elle nécessaire, et s'il est certain qu'en fumant comme une chaudière et en se démenant comme un épileptique, on arrive à empêcher sa petite armée de musiciens de somnoler, ne serait-il pas plus naturel, comme Hans Richter, d'atteindre la perfection sans que le public se doute de l'effort accompli ? Hélas ! nous savons tous que le naturel

est la chose qui s'acquiert le plus difficilement. Le public, de son côté, réclame et applaudit aux tours de force, et parmi ceux qui l'impressionnent le plus, diriger par cœur lui semble un acte des plus périlleux. Ce serait le « looping the loop » des chefs d'orchestre ! Certes, il n'est pas banal de *voir* diriger les neuf symphonies du maître de Bonn, sans partition ; encore faudrait-il savoir si l'exécution est meilleure ainsi qu'autrement. Il semble qu'en évoquant le nom de Hans Richter, la solution soit trouvée, le maître viennois dédaignant avoir la musique qu'il interprète sous les yeux. D'autre part, nous assistons à de magistrales exécutions sans que les chefs d'orchestre se croient obligés à cet effort de mémoire.

Nous avons cru qu'en réunissant les opinions de quelques-uns d'entre eux, nous arriverions à élucider ce point intéressant, et en effet, quoiqu'ils ne s'accordent pas toujours, nous pourrons tirer une conclusion de leurs dires. Nous leur avons posé les deux questions suivantes :

Premièrement, s'ils considéraient une exécution, conduite sans partition, supérieure aux exécutions habituelles, et comment ils se souvenaient des partitions qu'ils dirigeaient par cœur ; s'ils les apprenaient, ou si elles s'enregistraient et se déroulaient dans leur mémoire à la façon en quelque sorte d'un cylindre de phonographe (1). Nous avons choisi, pour la seconde question, le passage de cinquante mesures conduisant à la dernière partie de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven. A ce moment, les timbales seules marquent le motif principal qui gagne peu à peu — les violons d'abord — tout l'orchestre. Les chefs comptent-ils les mesures de silence, ou se laissent-ils conduire par le motif rythmique ? Nous donnons les réponses de nos correspondants dans l'ordre où elles nous sont parvenues. Qu'il nous soit permis de leur exprimer ici notre gratitude pour l'aimable empressement qu'ils ont mis à satisfaire notre curiosité.

MONSIEUR,

La direction de mémoire est une amusette pour une petite fraction du public qui attache plus d'importance à ce sport qu'à une belle et soigneuse exécution ; son seul avantage est d'obtenir une entière attention de chaque artiste, qui se sent à chaque instant « regardé ». Pour ce qui est du célèbre crescendo de la symphonie en *ut mineur*, je compte treize mesures pour faire signe aux seconds violons et seize pour les premiers. J'ignore si mes confrères procèdent de la même façon, mais elle m'a jusqu'à présent réussi.

CAMILLE CHEVILLARD.
(Paris.)

CHER MONSIEUR,

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire pour un chef d'orchestre de diriger par cœur, à moins de le faire avec la plus grande liberté et de rester très maître de soi.

(1) Nous avons vu un jeune chef d'orchestre italien diriger par cœur, dans le courant d'une saison de deux mois, une douzaine d'opéras modernes, sans l'ombre d'un effort, indiquant les rentrées, tant à l'orchestre qu'aux artistes de la scène. C'étaient la *Bohème*, *Zaza*, *Faust*, *Carmen*, la *Tosca*, *Werther*, *Mephistophele* de Boïto, etc., etc. Voilà un phénomène, quoi qu'on nous ait certifié, qui n'était pas isolé en Italie.

Je compte mentalement les mesures des timbales de la cinquième symphonie, car il est toujours dangereux de battre des mesures de silence.

HENRY WOOD.
(Londres.)

TRÈS HONORÉ MONSIEUR,

Je considère la direction par cœur comme nullement nécessaire. L'exécution sera juste aussi bonne si le chef d'orchestre a la partition devant lui. Il va de soi qu'il doit la connaître à fond. Je n'ai jamais appris une œuvre quelconque avec l'intention de la conduire par cœur ; si elle se grave suffisamment dans ma mémoire, je me dispense, au concert, de prendre la partition. Je considère que forcer sa mémoire n'est pas artiste et absurde.

Le chef d'orchestre ne doit être que le fidèle interprète des pensées de l'auteur. Il doit rendre l'image que l'œuvre éveille en lui, le plus *clairement*, le plus *simplement* et de la façon la plus *complète* qu'il soit possible. Tout le reste est secondaire.

Pour ce qui touche au passage de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, il va de soi que, même en dirigeant par cœur, on ne doit pas compter les mesures. Ce serait une action purement mécanique, absolument superflue, quand on connaît les rentrées. N'en est-on pas très sûr ? il est préférable alors de prendre la partition avec soi.

FÉLIX WEINGARTNER.
(Munich.)

MONSIEUR,

..... 1° Je crois que le chef d'orchestre qui peut diriger absolument par cœur, a un avantage incontestable sur celui qui est obligé de tenir la tête penchée sur sa musique ; l'avantage en question, c'est la liberté du regard, car, à mon sens, la véritable *direction* de l'orchestre n'est pas dans le *bras*, mais dans l'*œil* du chef ; regarder ses exécutants, encourager d'un sourire ceux d'entre eux à qui incombent des passages difficiles ou délicats, réprimer d'un regard une faute que l'on sent devoir se produire, c'est, selon moi, la principale qualité du chef d'orchestre.

Le *bras* est souvent inutile, parfois dangereux, mais l'œil est l'agent de transmission indispensable entre le dirigeant et son orchestre.

Au surplus, je crois que tous les bons chefs d'orchestre, même avec la musique sur le pupitre, conduisent par cœur, la partition imprimée ou manuscrite n'étant qu'un aide en cas d'embarras mnémonique et une sûreté *morale* pour le chef.

2° La préparation du finale de la cinquième symphonie est extrêmement facile à diriger par cœur : les mesures de timbales étant écrites de façon tout à fait symétrique, il est impossible de se tromper et de faire partir les premiers violons trop tôt ou trop tard ; une fois les premiers violons partis, on n'a plus qu'à suivre le *mélos* jusqu'à l'explosion finale.

Ce passage ne m'a jamais semblé une difficulté de direction par cœur ; quant à compter mentalement les mesures..... c'est un expédient digne des chefs de

fanfares et d'orphéons, mais que jamais aucun musicien n'a, je pense, songé sérieusement à employer !

Pour moi, je puis bien dire que si je tentais de compter, à ce moment, je serais bien certain de faire partir les exécutants à faux...

VINCENT D'INDY.
(Paris.)

CHER MONSIEUR,

Je ne crois pas nécessaire de diriger sans partition, quoique le chef d'orchestre ne doive pas être l'esclave de sa partition. Je conduisais jadis par cœur, mais j'ai abandonné ce système pour deux raisons : 1° Parce que des musiciens de second ordre m'ont imité, sans que le résultat fût différent pour eux, puisque, de toutes façons, ils se laissaient conduire par l'orchestre ; voyant le mauvais effet de mon exemple, je l'ai traité de charlatanisme. Ma seconde raison est que ma conscience ne me permettant pas de diriger une œuvre par cœur sans revoir expressément la partition le jour même de son exécution, j'ai trouvé cela du temps perdu.

Quant à votre seconde question, ces cinquante mesures avant le « finale » de la cinquième symphonie, elles représentent une de ces manifestations de Beethoven qui m'impressionna à un tel degré, qu'elle accapara mon être tout entier et que jamais je ne me souviens avoir dû recourir à la partition. Celui qui compterait mentalement les mesures ou qui laisserait les musiciens exécuter les rentrées eux-mêmes, ferait mieux d'abandonner la direction de l'orchestre.

THÉODORE THOMAS (décédé).
(Chicago.)

MONSIEUR ET CHER CONFRÈRE,

A votre première question, je réponds sans hésitation par l'affirmative : — oui, il vaut mieux, dans l'intérêt de l'exécution, que le chef d'orchestre dirige par cœur. Quant à la deuxième, à savoir comment je me rappelle les cinquante mesures qui précèdent le finale de la cinquième de Beethoven, très simplement : les quinze premières présentent quatre rythmes différents ; vient ensuite le dessin ascendant accompagné par un rythme interrompu de douze mesures à la basse, puis ininterrompu de quinze mesures, et enfin viennent les huit mesures de crescendo qui conduisent au finale.

Remarquez cependant que je viens pour la première fois, à votre intention, de me livrer à ce petit calcul, qu'il ne m'était jamais venu à l'idée de faire.

ED. COLONNE.
(Paris.)

Ces quelques lettres résument, croyons-nous, la question. La direction par cœur, quoique non sans valeur, est, suivant nos correspondants, inutile pour assurer une bonne exécution. Comme l'écrit M. Chevillard, c'est une amusette. Il serait peut-être plus précis de dire qu'avec un orchestre composé d'éléments supérieurs, la direction par cœur est chose secondaire lorsque le chef possède

entièrement sa partition, comme l'indiquent MM. d'Indy et Weingartner, mais qu'avec une phalange hétérogène, l'exécution gagne à être conduite sans partition : on oblige par là chacun à se surveiller davantage, sans parler de l'ascendant moral exercé sur l'orchestre. Ne pourrait-on encore ajouter que si les solistes de nos concerts — et il semble bien que ce soit un avantage — jouent par cœur, il n'y a guère de raisons plausibles pour que les chefs d'orchestre ne le fassent pas aussi à la façon de H. Richter? Nous croyons qu'en jouant ou en dirigeant par cœur, on possède une vue d'ensemble qui échappe en tournant les feuilles de la partie ou de la partition. On crée en quelque sorte l'œuvre une seconde fois. En ce qui concerne notre seconde question, les chefs d'orchestre se montrent d'opinions partagées. Les uns comptent mentalement les mesures du passage célèbre de la cinquième symphonie de Beethoven, tandis que d'autres aimeraient mieux jeter leur bâton de direction aux orties, que d'employer un pareil moyen. Il semble qu'il en est de ceci comme de la direction par cœur : les exécutions ne s'en ressentent nullement, du moins à en juger par les résultats des Chevillard et des Wood. Ne prouvent-ils pas, avec raison, que la fin justifie les moyens ? La question de conscience artistique n'entre pas davantage en jeu, car personne n'oserait affirmer que les deux chefs d'orchestre que nous venons de nommer — et il doit y en avoir d'autres — ne soient pas des artistes dans la plus belle acception du mot.

Frank Choisy,
Ephore du Conservatoire d'Athènes,
Chef d'orchestre des Concerts symphonique

Notes sur la musique orientale

LA MUSIQUE ET LA MAGIE D'APRÈS LES ARABES.

Nous avons reçu la très intéressante lettre qu'on va lire sur les idées musicales des Arabes.

Beyrouth (Syrie), 8 décembre 1905.

Monsieur,

Voici quelques renseignements sur les idées et les mœurs musicales des Arabes. Je me mets à votre entière disposition pour les compléter si vous le désirez.

1° Effets magiques de l'art musical.

A noter d'abord le mot « prophétique » dans ce texte curieux d'Avicenne: « Le transport de la main (dans les instruments à cordes) vers l'aigu rappelle un caractère libéral ; et le transport vers le grave rappelle la solidité du jugement. Le transport qui se fait par une descente suivie d'une montée donne à l'âme quelque chose de noble, de sage, de prophétique. Le contraire communique à l'âme quelque chose de mauvais qui ressemble à la haine, à l'étreinte du cœur » (*Ibn Sina Shifa*, Epître sur la musique, *à la fin de la 4e partie,*

manuscrit de l'India Office, Londres, p. 164 de notre copie). — *Un Druse de mes amis m'a dit que lorsqu'on joue certains morceaux sur le* 'oud (*grande mandoline arabe*) *et qu'on regarde le fond de l'instrument à travers sa fenêtre ronde, « on voit apparaître telle ou telle personne ». Je n'ai pu encore éclaircir cette croyance...*

2° Effets de la musique sur l'âme humaine.

Les auteurs ne tarissent pas sur le pouvoir qu'a le musicien d'exciter à volonté toutes les passions : pitié, enthousiasme, joie, tristesse, amour, haine, etc. Il y a là-dessus des histoires sans nombre. Voici quelques extraits des Frères Sincères (Ikhouan al Lafa, *Epître 4e sur la musique, édition de Bombay, T. I, 1305 H.*). *Page 84 : « La musique est très apte à exciter la colère.. Le chant a été la cause d'une guerre acharnée entre deux tribus arabes pendant deux ans. » — Page 85 : « Deux hommes se trouvaient dans un cabaret, le cœur plein d'une haine sourde. Quand la boisson les eut échauffés, ils se précipitèrent pour s'entretuer. Mais dans le cabaret se trouvait un musicien très habile. Il changea immédiatement le chant de ses cordes pour jouer un air doux et calmant : les combattants furent apaisés et s'embrassèrent. » — Page 85 : « Un chef de tribu avait invité une bande de musiciens chez lui... Tout à coup entre un homme d'apparence modeste, couvert de haillons. Le cheikh l'a reconnu et, malgré les signes de mécontentement, le fait asseoir près de lui. Ayant alors commandé à ce pauvre homme de jouer, celui-ci tira de sa poche quelques morceaux de bois, les ajusta et tendit les cordes par-dessus. Il se mit à jouer, et toute l'assemblée commença à rire, à cause de la joie que causait ce chant. L'homme changea d'air, et tous se prirent à pleurer, à cause de la tristesse que la musique mettait au cœur. Puis il joua d'une troisième façon et les endormit tous : il sortit alors sans qu'on s'en aperçût ». — Page 86 : « La musique sert à tout. Elle est spécialement usitée dans les maisons de prière... Elle a pour effet d'attendrir les cœurs, de subjuguer l'âme et de la remplir de respect. Elle mène à l'accomplissement des commandements de Dieu et détourne de ce qui est défendu. Elle excite le repentir des fautes et ramène à Dieu... » — Page 86 : « Les astres agissent fatalement sur la destinée de l'homme, pour le bien comme pour le mal, causant la disette, l'abondance, la stérilité, la fertilité, la peste, la tyrannie.* Pour se soustraire à cette action fatale, *les hommes ont eu recours à l'observation des lois divines, à la prière, aux jeûnes, aux supplications, aux pleurs, aux prostrations..., et ils emploient en même temps quelques airs de musique, surtout ceux appelés* al mohazen (*tristes*), *de ces chants qui attendrissent les cœurs et font pleurer les yeux, remplissent de repentir et de vertu. C'est là l'origine de l'emploi de la musique dans les temples. » — Le* Kitab al Aghani *est rempli d'anecdotes sur le pouvoir de la musique ; on en trouvera dans Kosegarten* (Liber Cantilenarum d'Ali Ispanensis), *Caussin de Perceval* (Journal Asiatique, *1873*), *Barbier de Meynard* (Ibrahim, fils de Mehdi, Journal Asiatique, *1869*).

On peut rapprocher de ce qui précède les effets produits de nos jours sur les derviches. La musique commence, grave et douce ; peu à peu le rythme s'accélère, jusqu'à l'exaltation physique et religieuse. Il n'est pas rare, à la fin des concerts, que les musiciens aient des crises épileptiformes. J'en ai été témoin. La musique, il est vrai, n'est pas seule en cause : nuits entières passées à faire

de la musique, excès vénériens, etc... D'une façon générale, les Arabes sont très sensibles aux effets de leur *musique.*

3° Musicothérapie. — *Frères Sincères, p. 87* : « *On emploie un air, dans les hôpitaux, au moment de l'enchantement* (?) *des malades. Cela allège le fardeau des douleurs, et* même guérit de beaucoup de maladies. *Il y a un air pour consoler le chagrin, pour les funérailles... ; un autre pour les travaux durs, les métiers fatigants comme ceux des maçons, des portefaix, des mariniers...* ». — *P. 105* : « *La zi*z (*corde haute du* 'oud) *augmente la bile et combat la pituite ; la mathna fortifie le sang, est contraire à l'atrabile ; la mithlath augmente la pituite et combat la bile ; la bam* (*corde grave*) *augmente l'atrabile et apaise le sang.* » *On trouve la même chose dans presque tous les auteurs ; jamais rien de précis pour telle ou telle maladie.*

4° Action sur les animaux. — *Frères Sincères, p. 87* : « *Il y a un chant pour exciter les chameaux en caravane... pour le rut, pour l'abreuvoir, pour obtenir plus de lait quand on trait les vaches. Les chasseurs de nuit ont un chant qui arrête les oiseaux nocturnes, de sorte qu'ils les prennent à la main.* » — *Derviche Mahammed, dans son* Livre pour adoucir le temps par la connaissance des airs (*Caire, imprimerie Tewfikich, 1319 H., p.* 7) *ajoute que* « *par la musique on peut prendre tous les oiseaux et les gazelles* ».

5° Action sur les arbres. — *Derviche Mahammed* (loc. cit.) : « *Il y a un arbre qu'on appelle l'*arbre des amants. *Si on se tient debout devant lui et qu'on chante d'une belle voix un air dans le mode Ispahan, toutes les fleurs tombent. Cet arbuste est d'une espèce commune, d'une hauteur de deux à trois pics ; ses feuilles ressemblent à celles du henné et ses fleurs sont jaunes.* »

6° Relations avec les astres et les éléments ; — *Frères Sincères, p. 102* : « *Pythagore, parce qu'il était d'un cœur très pur et très intelligent, a entendu le chant des mouvements des cieux et des astres, et il en a extrait, par la force de sa pensée, les principes de la musique.* » — *P. 105* (*il s'agit des 4 cordes du* 'oud) : « *La ziz ressemble au feu ; le son en est chaud. La* mathna *ressemble à l'air ; le son est doux et frais. La* mithlath *ressemble à l'eau ; le son est froid et humide. La* bam *ressemble à la terre ; le son est grave.* » — *Tous les auteurs modernes ont des tables pour fixer l'emploi de tel ou tel mode suivant les heures du jour et de la nuit et les constellations. — Derviche Mohammed, p. 7* : « *Si une source est peu abondante et qu'on veuille l'augmenter, il faut choisir sept garçons beaux, sachant bien jouer du* 'oud, *connaissant bien le rythme et doués d'une belle voix. Ils jouent, bien ensemble, un air particulier pendant trois heures, et la source se met à couler, de sorte que leurs pieds en sont mouillés.* »

Voilà, Monsieur, quelques documents ; on en trouverait beaucoup d'autres du même genre. Je vais partir pour Damas, afin de changer d'air, et aussi d'étudier la musique chez les musulmans. Si je trouve des choses intéressantes, je me ferai un plaisir de vous les communiquer.

Veuillez agréer, etc...

M. Collangette
(de la Faculté de médecine).

Gouvernement général de l'Indo-Chine. — *M. le Directeur de l'Agriculture, des Forêts et du Commerce, du gouvernement général de l'Indo-Chine, a bien voulu nous envoyer les dix-sept pièces suivantes, pour notre collection d'instruments orientaux :*

1° *Flûte indigène* (sao ngan) ;
2° *Mandoline indigène* (dàn nguyêt) ;
3° *Harpe indigène* (thâp lue) ;
4° *Violon à deux cordes* (nhi) ;
5° *Tambour en peau de buffle* (chông cóm) ;
6° *Tam-tam de théâtre* (chông cai) ;
7° *Tambourin d'accompagnement* (chông bàn) ;
8° *Tambourin creux* (chông bôc bôc) ;
9° *Tambourin à main* (chông khân) ;
10° *Tambourin d'accompagnement* (chông thây cung) ;
11° *Tambourin plat* (chông sâm) ;
12° *Petit tambourin en bois creux* (mô mit) ;
13° *Tam-tam en cuivre pour scander les mesures* (tiêu) ;
14° *Autre tam-tam en cuivre pour scander les mesures* ;
15° *Instrument monocorde* (dàn ban) ;
16° *Instrument à vent en bambou* (khêne) ;
17° *Autre instrument à vent* id.

Ce dernier est formé d'un groupe de tuyaux de grandeur inégale, faisant flûte de Pan ; *le faisceau est muni à la base d'une embouchure commune, et l'instrument se joue par* aspiration, *à l'inverse des instruments à vent ordinaires. — M. Clark, directeur de la Société française du Gramophone, a bien voulu nous envoyer soixante disques reproduisant les airs indigènes qui ont été enregistrés, dans l'Inde et en Chine, par un ingénieur de la Société du Gramophone envoyé spécialement en Orient à cet effet. Nous avons donc, dès maintenant, les éléments nécessaires à une étude précise de la musique orientale.*

Nous adressons à nos correspondants les plus vifs remerciements de la Revue Musicale.

Nous ne pouvons, pour le moment, qu'accuser réception des documents qui nous ont été envoyés par les correspondants suivants, auxquels nous offrons tous nos remerciements :

M. Bourgoin, conservateur de la Bibliothèque, à Pondichéry (Etablissements français de l'Inde) ; M. Joseph François, gouverneur (id.) ; M. Broni, gouverneur général de l'Indo-Chine par intérim, et M. le Conservateur du musée agricole et commercial (ibid.) ; M. le Résident supérieur du Tonkin (Hanoï), transmettant une lettre de M. Cambier, administrateur résident de France à Tuyen-Quang ; M. Vergnes, administrateur en chef, faisant fonctions de secrétaire général, à Madagascar, à qui nous devrons d'être en rapport avec M. Jully, président de l'Académie malgache, et avec le P. Colin, membre de cette Académie ; M. Théron, gouverneur de l'île de la Réunion ; M. Morlet, administrateur à Mahé ; M. le consul de France à Zanzibarm (no illis.)

Nous accusons également réception de ses envois à M. le Gouverneur de la Guyane française, qui, en vue de recueillir des renseignements, a bien voulu faire insérer une note dans le Journal officiel *de la colonie, et à qui nous devons des photographies fort intéressantes, avec une courte monographie consacrée à chaque instrument.*

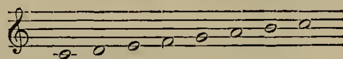
Il nous est impossible, on le comprend, de verser ici en bloc des documents aussi variés et aussi nombreux, qui représentent déjà la matière d'un gros volume. Nous les utiliserons peu à peu, après les avoir étudiés et classés. Pour le moment, notre Revue *se félicite d'avoir élargi l'horizon des études musicales en appelant l'attention un peu plus loin que les boulevards parisiens, et elle est vivement reconnaissante aux amis et correspondants qui l'aident si brillamment dans cette tâche nouvelle.*

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALLE. — II.

LES MODES. — NOTRE MODE MAJEUR.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)



Dans ma dernière leçon, en indiquant les groupes de sujets que doit traiter une grammaire musicale, j'ai suivi l'ordre des impressions d'un auditeur moyen, et celui des questions qui se posent naturellement à son esprit. J'aborde l'étude de ces sujets en suivant maintenant un ordre didactique.

Je commencerai par l'étude des modes et de l'harmonie propre à chacun d'eux ; en premier lieu, par celle de notre « majeur » diatonique. L'expérience démontre que cette méthode est la plus prudente. Je donnerai tout d'abord, avec les définitions nécessaires, une idée sommaire du sujet à traiter ultérieurement.

Définitions. — La gamme d'*ut* à *ut* est enfermée dans les limites d'une octave, ce qui constitue un *système*. Elle n'a pas d'*accidents* (mot employé ici provisoirement, pour la commodité de l'exposé), ce qui constitue un *genre*. Elle est formée de deux sortes d'intervalles qui se succèdent dans un certain ordre, ce qui constitue un *mode*. Elle a pour point départ une certaine hauteur, ce qui constitue un *ton*.

De là 4 définitions à donner préalablement.

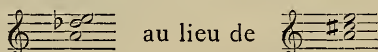
Systèmes. — On appelle *système* musical un intervalle plus grand que la tierce et dont les limites sont fixées, soit par un principe théorique, soit par un usage pratique. La quarte, la quinte, l'octave et la double octave, sont des systèmes, déterminés par des principes théoriques ; l'ensemble des notes formant les registres que peuvent parcourir la voix humaine ou nos instruments, sont des « systèmes », déterminés par l'usage.

Dans chacun d'eux, les notes sont distinctes les unes des autres, comme les voyelles et les syllabes dans le langage verbal (il aurait pu en être autrement); mais chacun d'eux peut être divisé d'après des principes différents, et présenter dans un ordre différent les éléments que la division a fournis: de là les *genres* et les *modes*.

Genres. — Si dans un système — cadre à remplir — nous ne faisons entrer que les intervalles de ton et de demi-ton tels qu'ils se trouvent dans la gamme dite « naturelle » (*ut* à *ut*), nous avons le genre *diatonique*, ainsi appelé parce que cinq fois, sur sept, la distance de deux échelons consécutifs est d'un ton entier (*ut-ré*), deux fois seulement d'un demi-ton. Si nous dédoublons et abaissons les notes de la série pour les rapprocher du son stable et inférieur qui sert de base au système (*ut*), nous avons le genre *chromatique* :

ut ♮, ré ♭, ré ♮, mi ♭, mi ♮.....

Dans notre musique moderne, cette division se réalise à volonté sur tout le parcours de l'octave. Les anciens usaient différemment du chromatique: ils n'admettaient que deux demi-tons dans chaque système de quarte. — Si, au lieu de diviser un système par demi-tons, on le divise par quarts de ton, on a le genre *enharmonique*. Ce dernier, usité chez les Orientaux d'autrefois et d'aujourd'hui, ne l'est plus dans notre musique occidentale. Il ne serait cependant pas exact de dire que nous ne connaissons aujourd'hui que les intervalles de tons et de demi-tons, et que nous n'allons pas plus loin. Il y a trace, au moins dans notre écriture musicale, de distinctions plus fines. Ainsi, pour la notation de l'accord parfait de *la* ♮ majeur, nous n'admettrions pas qu'on écrivît :



bien que le *ré* ♭ et le *do* ♯ ne soient qu'une même note sur nos instruments à clavier. Notre théorie et notre écriture les distinguent ; les chanteurs et tous les instrumentistes à qui cela est possible (instruments à cordes) ont pour devoir de les rendre distincts aussi pour l'oreille.

Modes. — Le *mode* (du latin *modus*) est la « manière d'être » de la gamme, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se succèdent les intervalles constituant un système donné.

Un système peut avoir autant de formes ou « manières d'être », dans le genre diatonique, que le nombre des notes dont il se compose permet de combinaisons entre les intervalles de tons entiers et ceux de demi-ton. Exemples :

Un système de *quarte* comprend deux intervalles de ton et un intervalle de demi-ton : il est donc susceptible d'avoir trois modes, selon qu'on place le demi-ton au début, au milieu, ou à la fin. Un système de quinte renferme trois intervalles de ton et un demi-ton : il peut donc avoir quatre modes, selon qu'on donne au demi-ton la 1re, la 2e, la 3e, ou la 4e place. Un système d'octave comprend cinq intervalles de ton entier et deux intervalles de demi-ton : il peut donc avoir 7 formes ou modes.

Le nom de *mode* est réservé, pratiquement, aux formes de l'octave.

Différence du mode et du ton. — Le mode étant défini comme *une manière d'être* constituée par l'*ordre* dans lequel se succèdent certains *intervalles-types*, il s'ensuit que le « mode » est, en soi, une chose abstraite, une forme géné-

rale, que l'on peut construire sans faire intervenir l'idée concrète des sons et celle des notes qui les représentent. On pourrait disserter sur les modes, sans jamais se servir des notes; c'est pour cette raison aussi que l'écriture musicale a tant varié et a été l'objet de tentatives de réformes si nombreuses. Le mode se réalise par le choix d'une certaine hauteur de l'échelle où on le place.

Le *ton* est le degré de l'échelle sonore que l'on prend comme point de départ de la gamme dans laquelle on *réalise* le mode.

Voici une construction modale où l'intervalle de ton entier est exprimé par l'unité, et l'intervalle de demi-ton par une fraction :

1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1

Elle est indépendante de toute hauteur de son. Elle existe, par elle-même, sans s'appuyer sur autre chose que des quantités numériques placées dans un certain ordre. Mais ce n'est qu'un concept. Si je veux la rendre sensible à l'oreille et la *réaliser*, je dois choisir un degré de l'échelle comme point de départ. Ce degré est un *ton*. Je dirai par exemple :

1/2 1 1 1 1/2 1 1
mi, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*.

Ce *ton*, cela va sans dire, est librement choisi. Si, ayant à chanter cette suite mélodique, je trouve qu'elle est placée trop bas ou trop haut pour ma voix, ou si je veux l'émettre sur un instrument qui est mal approprié à cette émission, je pourrai prendre un autre point de départ. Au lieu de partir de *mi*, je pourrai partir d'*ut* et dire : UT, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut* ; mais pour conserver le *mode*, tout en changeant le *ton*, je serai obligé d'abaisser certaines notes. Ce changement s'indique par le signe ♭ :

1/2 1 1 1 1/2 1 1
UT, *ré*♭, *mi*♭, *fa*, *sol*, *la*♭, *si*♭, *ut*.

Si je prends comme point de départ un intervalle de ton entier au-dessus du *mi*, au lieu d'abaisser certaines notes, je serai obligé de les *élever*, ce qui s'indique par le signe ♯ :

1/2 1 1 1 1/2 1 1
fa♯, *sol*, *la*, *si*, *do*♯, *ré*, *mi*, *fa*♯.

Cela s'appelle *transposer*. Les dièses et les bémols ont été mis en usage pour cela. Les Grecs avaient réuni tous leurs modes, grâce à ce procédé, dans les limites d'une même octave (*fa-fa*); aujourd'hui encore, dans les divers pays et dans les divers diocèses d'un même pays, les catholiques chantent rarement une mélodie dans le *ton* où le *mode* a été réalisé. On est alors obligé de diéser ou de bémoliser certaines notes. Aussi bien nous verrons qu'il peut y avoir là un abus.

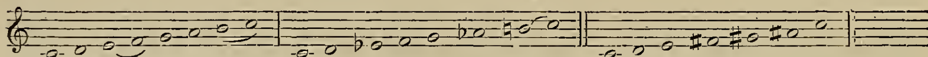
La distinction du mode et du ton n'est pas seulement essentielle en matière de grammaire musicale ; elle a une grande importance pour l'histoire de la musique. Nous verrons que la confusion, par l'Eglise, des modes et des tons a eu des conséquences graves.

II
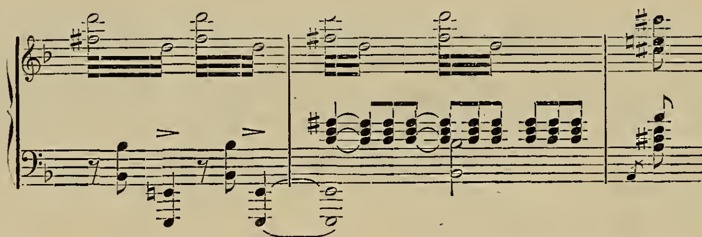
Avant d'aborder le mode majeur et pour montrer, tout d'abord, combien le domaine que j'ai à parcourir est riche, j'indique ceux qui ont été et qui sont encore les plus usités.

En premier lieu (pour prendre mon point de départ, comme toujours, dans ce que nous connaissons), j'indique, à la suite de nos deux modes majeur et mineur, une des formes que quelques-uns des compositeurs contemporains ont adoptée, à titre d'exception, pour essayer de sortir de la tradition dans laquelle s'épuise l'art moderne et pour conquérir ce qui nous manque : l'indépendance modale.

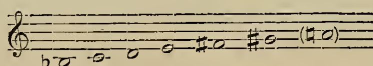
1



Ce dernier mode (*ut* à *ut*, avec 3 dièses) est caractérisé par une division de l'octave en intervalles égaux. Comme je le montrerai quand je serai arrivé à cette partie de mon sujet, c'est une innovation d'origine russe. Quelquefois, la division en intervalles égaux n'est pas complète :

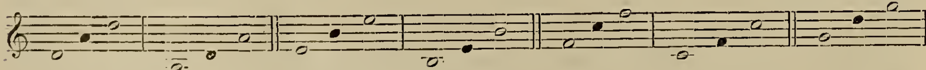


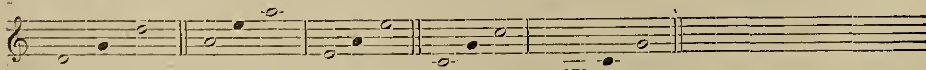
Dans ce fragment de Rimsky-Korsakow (*Snegourotchka*, acte III, p. 229 de la partition réduite pour piano), on trouve le mode :



Modes latins. — Voici les modes gréco-latins, qui ont été adoptés par l'Eglise au moyen âge et que l'on appelle « modes d'Eglise », *Kirchentöne*, uniquement parce que ce sont des écrivains ecclésiastiques qui, après les anciens, en ont repris la théorie ; on les trouve en effet un peu partout, et c'est une question de savoir si l'Eglise les a fournis à l'art populaire ou si elle les lui a empruntés.

2





J'étudierai chacun d'eux en détail. Pour le moment, je me borne à signaler quelques-uns de leurs caractères.

Toutes ces échelles modales appartiennent au genre diatonique ; elles sont formées avec les notes de la gamme d'*ut* sans accidents (nous verrons plus tard les exceptions). C'est à saint Ambroise, évêque de Milan de 374 à 397, que l'on attribue l'exclusion du chromatisme. L'origine de ces modes est, de toute évidence, une origine grecque. Ce qui le démontrerait, à défaut de toute autre preuve, c'est la terminologie employée par les théoriciens du moyen âge. Il faut cependant signaler une confusion, qui ne change rien, d'ailleurs, à ce que je viens de dire. Ce qu'au moyen âge et à l'époque de la Renaissance on appelait le *dorien*, s'appelait jadis le *phrygien* ; le *phrygien* de l'Eglise, c'est ce qu'Aristote et ses disciples appelaient le *dorien*, etc... Toute la nomenclature a été bouleversée, pour des raisons qui sont aujourd'hui bien connues et que j'aurai plus tard à exposer dans une leçon spéciale (d'après le maître en ces matières : R. Westphal).

Ces modes sont couplés. Dans le dorien, on va de la tonique (*ré*) à la dominante ; dans l'*hypodorien*, on va de la dominante (renversée) à la tonique, la finale *ré* demeurant la même. L'élément principal de ces deux modes est la quinte (*ré-la*) qui reste fixe dans les deux cas, et à laquelle s'ajoute une quarte, placée ici à l'aigu, là au grave. Il en est de même pour les autres. Il n'y a pas de mode ayant pour tonique *si* ♮, car ni l'intervalle *si-fa* ♮, ni l'intervalle *si-fa* ♯ ne formeraient une quinte juste.

Modes arabes. — Voici les modes arabes (*Makamat*), caractérisés, eux aussi, par la place des demi-tons.

3

Aârak — Remel maïa — Remel maïa

l'Saïn — Sika ancien — Sika

Sika (Egypte) — Maïa

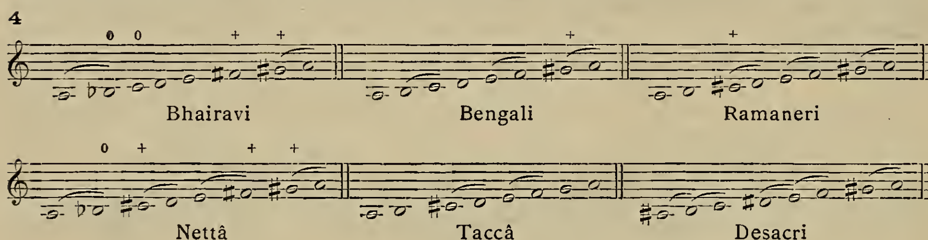
Etc.

Je dois, sur ce point, signaler et prévenir une difficulté. Quand on consulte les ouvrages écrits sur cette partie de l'histoire musicale, on trouve que les modes arabes ne sont pas donnés partout avec les mêmes noms et les mêmes formes. *A priori*, cela n'a rien d'étonnant.

Songez que les Arabes ont constitué un empire plus grand que celui d'Alexandre : après avoir conquis la Perse, le Turkestan, ils ont enlevé à l'Empire grec la Syrie, la Palestine, l'Egypte ; ils ont soumis successivement tous les pays du nord de l'Afrique : Tripoli, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc ; ils se sont emparés de l'Espagne et ont même pénétré jusqu'en France ; ils ont donc subi l'influence de civilisations très diverses, un peu comme les Romains de la fin de la République et du commencement de l'Empire. Celles qui se sont principalement exercées sur eux, au point de vue musical, sont : l'influence des Perses, qui avaient un système musical très précis et original, et l'influence des Grecs, dont les Arabes ont connu, interprété et transmis aux modernes presque toutes les sciences. Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve chez eux des systèmes musicaux différents les uns des autres. Dès le milieu

du VIIIe siècle, les Arabes avaient quatre capitales : la Mecque en Arabie, Bagdad en Asie, le Caire en Egypte, Cordoue en Espagne. Aujourd'hui encore la musique arabe ne saurait être la même dans tous ces pays ! Il faut ajouter que les Arabes ont été des mathématiciens intrépides ; qu'à l'aide du calcul ils ont poussé très loin la théorie musicale ; mais, en l'absence complète d'anciens manuscrits notés, rien ne nous assure que toutes leurs spéculations sur la gamme et sur les modes ont correspondu à des usages pratiques. Cette situation un peu confuse explique comment leur doctrine a été présentée de diverses façons. Kiesewetter (1842) a soutenu cette thèse que, après le xe siècle, les Arabes s'étaient affranchis de l'influence musicale des Grecs, et avaient adopté, sous l'influence de la Perse, une théorie musicale fondée sur l'emploi des $\frac{1}{4}$ de ton et qui n'a aucun équivalent dans le monde occidental. Helmholtz, au contraire, a voulu voir dans la constitution de leur gamme une conséquence logique du système de Pythagore. En pareil cas, il faut prendre en considération, non pas les spéculations qui se trouvent dans les traités, mais les œuvres mêmes qui subsistent encore dans la tradition orale de tel ou tel pays. Les modes reproduits plus haut sont empruntés à une publication qui se fait en ce moment en *Algérie* (par les soins de M. Jules Rouanet).

Modes hindous. — Voici enfin quelques types de modes empruntés à la musique des Hindous. Ils emploient un petit intervalle appelé *sruti*, qui est la



22e partie de l'octave. Dans la notation ci-dessus, nous mettons un zéro sur les notes qu'il faudrait abaisser de la valeur d'un « sruti », et une croix sur celles qu'il faudrait élever d'une valeur égale, pour donner, avec notre système usuel, une idée du système hindou.

III

Notre mode majeur.

Notre mode majeur actuel (*ut-ut*) a une importance prépondérante dans la musique moderne. On l'a même considéré comme le fondement de tout système musical. Ambros le met dans la catégorie des choses que l'on sait d'instinct (*quod natura omnia animalia docuit*, comme on disait en droit romain), et Rameau l'appelait « le premier jet de la nature ». En réalité, il est le dernier venu et le représentant d'une grande famille. Avec sa division sur *sol* (et non sur *fa*, comme l'hypolydien), il n'existe que depuis le XVIe siècle. Celui qui, le premier, lui a donné droit de cité dans la doctrine musicale, est un savant humaniste, professeur à Bâle, ami d'Erasme, et dont le nom latinisé est Henricus Loritus. L'épithète de *Glareanus*, indiquant sa ville natale, sert habituellement à le désigner. Il est l'auteur d'un ouvrage révolutionnaire qui

parut en 1547 et qui est intitulé : *Dodekachordon* (*les 12 modes*). L'innovation de Glaréan a consisté, comme l'indique le titre de son livre, à porter à 12 le nombre des modes qui n'était que de 8 ; et parmi les 4 qu'il a ajoutés, se trouve précisément ce que nous appelons aujourd'hui notre mode majeur d'*ut*.

Voici un résumé de la doctrine de Glaréan. Elle comprend une analyse théorique et deux observations.

a) Il y a sept notes dans la gamme diatonique d'*ut* à *ut*. Sur chacune de ces notes, prise comme point de départ (et sans introduire d'*accidents*), nous pouvons instituer une gamme nouvelle ayant une quinte suivie d'une quarte ; cela nous fera sept modes. Si nous accompagnons chacun d'eux d'un mode accessoire, « plagal », formé de la même quinte, mais *précédée*, au lieu d'être *suivie*, de la quarte qui est la 2e partie de l'octave, nous aurons en tout 14 modes. En réalité, il n'y en a que 12 de possibles. Cela tient à ce que l'octave *si-si* ne peut recevoir que la division « arithmétique » *si-mi*, et non la division « harmonique » *si-fa*, ce dernier intervalle n'étant pas une quinte juste. Le plagal de *si-si* est impossible pour la même raison : il introduirait dans l'octave une quinte diminuée (*si-fa*), plus un triton (*fa-si*) très désagréable à l'oreille.

Il y a donc 12 modes possibles, pas plus.

Cependant, l'Eglise (ainsi raisonne Glaréan) n'en admet que huit :

	authentiques		*plagaux*
I.	Dorien : *ré-*(*la*)*-ré*.	II.	Hypodorien : *la-*(*ré*)*-la*.
III.	Phrygien : *mi-*(*si*)*-mi*	IV.	Hypophrygien : *si-*(*mi*)*-si*.
V.	Lydien : *fa-*(*do*)*-fa*	VI.	Hypolydien : *do-*(*fa*)*-do*.
VII.	Mixolydien : *sol-*(*ré*)*-sol*	VIII.	Hypomixolydien : *ré-*(*sol*)*-ré*.

Il y a là une double lacune ; il manque le mode authentique *la-*(*mi*)*-la* avec son plagal *mi-*(*la*)*-mi*, et le mode authentique *do-*(*sol*)*-do*, avec son plagal *sol-*(*do*)*-sol*. — *Ionien* sera le nom du mode *do-*(*sol*)*-do*.

b) L'observation de Glaréan est double. Il constate : 1° que le mode d'*ut* à *ut*, baptisé par lui mode *ionien*, est très aimé, et déjà passé dans la pratique, en dépit des théoriciens ; 2° que l'on triche avec lui, au lieu de reconnaître franchement ses droits à l'existence :

1° «*Modus ionicus, divisus harmonicôs, ideoque in hac classe princeps, omnium modorum usitatissimus sed nostra ætate exulans...* » — « Le mode ionien, divisé harmoniquement et le premier de cette série, est le plus usité de tous, mais se trouve aujourd'hui exilé de sa vraie place. » (Glaréan arrive presque, comme le fera Zarlino en 1558, à considérer le mode d'*ut* comme le premier.) Il continue : «... *Hic modus saltationibus aptissimus ; quem plerœque Europæ regiones quas nos vidimus adhuc in frequenti habent usu. Apud veteres ecclesiasticos perraro ad hunc modum cantilenam reperias. At a proximis quadringentis, ut opinor, annis, apud Ecclesiæ cantores ita adamatur, ut multas Lydii cantilenas... in hunc modum mutaverint, suavitate ac lenocinio illecti* ». — « Ce mode est très favorable à la danse ; la plupart des pays de l'Europe que j'ai vus en font un fréquent usage. Dans les anciens chants liturgiques, il est très rare de trouver une cantilène où il soit employé ; mais depuis quatre siècles, les chanteurs de l'Église eux-mêmes ont transposé beaucoup de chants lydiens dans ce mode, tant ils ont été séduits, j'imagine, par sa douceur et par son charme ».

2° On a l'habitude de transposer un lydien (*fa-fa*) en ionien, c'est-à-dire transformer *si* ♮ en *si* ♭, de façon à obtenir entre le 3ᵉ et le 4ᵉ degré un intervalle de 1/2 ton comme celui de *mi-fa* : c'est tricher, c'est dénaturer un mode (*torquere*), pour le faire servir à un usage qui lui est étranger. Glaréan s'élève très vivement contre l'habitude des transpositions, surtout celles qui ont lieu à la quinte. On s'imagine, dit-il, qu'en transportant le mode ionien (*ut*) à la quinte supérieure (*sol*), on ne change rien :

do ré mi fa sol...

sol la si do ré...

c'est une erreur complète, comme on peut s'en apercevoir en prolongeant cette suite :

sol la si do

ré mi fa sol

« *Diatessaron repugnat* ». On est obligé de diéser le *fa*, pour que le demi-ton reste à sa place normale. Tout cela est excessif (*lascivia*).

« La quarte s'oppose » (à l'identité des deux échelles modales). Cette manie qu'on a de traiter tous les lydiens (*fa-fa* avec *si* ♮) et hypolydiens (*ut-ut* avec *si* ♮) comme si c'étaient des ioniens (*fa-fa* avec *si* ♭) et des hypoioniens (*sol-sol* avec *fa* ♯) — manie qui semble avoir tourné à l'état de « conspiration » — n'aboutit qu'à des chants faussés (*tortos cantus*), surtout en ce qui concerne les graduels. Il est vraiment fâcheux que l'on transpose un mode, au risque de tout déranger, pour une seule note : « *Ecclesiastici sane in transponendis cantilenis immodica utuntur licentia...*; quid necesse est, propter unam alteramve fictam voculam totum transponi cantum ? » Laissons chaque chose à sa place ; et au lieu d'aller chercher l'ionien hors de chez lui, et de prendre des mesures violentes pour l'évoquer quand il est absent, sachons le reconnaître et l'apprécier là où il est.

Telle est la doctrine de Glaréan, à la suite de laquelle notre mode majeur d'*ut* a fait son apparition dans la musique. L'innovation a été, en somme, plus formelle que réelle, puisque l'usage avait devancé la théorie et dut simplement la corriger. Pour résumer par un dernier mot ce que dit Glaréan, je comparerais volontiers ce mode d'*ut* à un personnage qui était depuis longtemps répandu dans le monde, mais sous un déguisement, et qui s'en est dépouillé à partir de 1547, pour paraître désormais avec sa vraie nature, et s'installer chez lui au lieu de vivre chez les autres.

Brillante a été sa fortune, depuis cette date ! Dans la dernière moitié du XVIᵉ siècle, nous voyons tous les anciens modes se partager en deux groupes (cette observation ne vise pas l'art populaire) : les uns *s'absorbent* dans le mode « majeur », les autres dans le mode « mineur ». (C'est un phénomène analogue à celui qui s'était produit, au moyen âge, pendant la longue transition du latin au français : substitution, à tous les cas de la déclinaison latine, de deux cas, le cas *sujet* et le cas *complément*.)

A la fin du XVIIᵉ siècle, cette simplification était un fait acquis et définitif. Voici ce qu'en 1705 écrivait l'organiste français Ch. Masson (*Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, 1ʳᵉ édition en 1694, p. 9 de la 3ᵉ édition, 1705) : «... *Afin de faciliter plus promptement les moyens de parvenir à la composition, je ne montrerai que deux modes, savoir le mode* MAJEUR *et le mode* MINEUR : *d'autant que ces deux modes, posés quelquefois plus haut et quelquefois plus bas, renferment tout ce que l'antiquité a enseigné, et même les huit tons que l'on chante dans l'Eglise, excepté quelques-uns qui se trouvent irréguliers* ». En Allemagne, dès 1687, les mots *dur* (majeur) et *moll* (mineur) étaient usités dans la pratique. Werckmeister (*Harmonologia musica*, 1702) dit que ces 2 modes suffisent au compositeur, parce qu'ils contiennent tous les autres. Matheson (*Neu eröffnetes Orchester*, 1713) attribue « aux Italiens » (?) la substitution du « majeur » et du « mineur » aux 12 modes anciens. En 1722 enfin, paraît un ouvrage qui est une des « époques » de la grammaire musicale, et dans lequel se trouve, comme point d'aboutissement d'une longue évolution, la théorie complète du mode majeur et de son mécanisme ; ouvrage dû à un musicien de génie, physicien médiocre (à ce que disent les spécialistes), mais observateur pénétrant et tout imbu de l'esprit du XVIIIᵉ siècle. C'est le *Traité de l'harmonie* de J.-Ph. Rameau. Je vais rappeler les idées principales de ce célèbre Traité, auquel il faut joindre la *Démonstration du principe de l'harmonie*, parue en 1750. D'ailleurs, le mérite de Rameau, sur plusieurs points, est d'avoir formulé avec précision des idées antérieures à lui.

Voici d'abord comment il caractérise le mode majeur : « *Le mode majeur*, dit-il, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'ose dire, une virilité, qui l'emportent sur le mineur et qui le font reconnaître pour le *maître de l'harmonie.* » (*Démonstr. du principe de l'harmonie*, p. 82.) — Rameau parle de la « virilité » du mode majeur ; ce mode a été souvent appelé par les anciens théoriciens « *modus masculinus* », tandis que le mineur était « *femineus* » ; on a aussi appelé le premier « *mode parfait* » et le second « *mode imparfait* ». Quand il dit que le mode majeur est « le premier jet de la nature », Rameau veut dire que l'accord fondamental de ce mode (accord parfait de tonique : *ut-mi-sol*) est donné spontanément par les divisions de la corde qu'on fait vibrer. Il songe aux « harmoniques ». Près de deux siècles auparavant, le Vénitien Zarlino, dans ses *Istituzioni harmoniche* (1558, liv. I, ch. 15) avait dit que la suite : 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (ce qu'il appelle : *el numero senario*) donne la plus belle harmonie qu'on puisse entendre. Or, cette suite de rapports n'est pas autre chose que celle des premiers harmoniques : ut -ut_1-sol_2-ut_2-mi_3-sol_3 = ut-mi-sol.

L'idée la plus chère à Rameau, celle sur laquelle il revient avec le plus de complaisance et qu'il exprime parfois avec un certain lyrisme, c'est que tout le mécanisme du mode majeur repose sur ce que Helmholtz devait appeler plus tard la « parenté » des sons, et ce qu'on appelait en France, aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles, la « sympathie » des sons. Il y a dans le mode majeur deux accords — pas plus — qui sont essentiels : l'accord parfait construit sur la tonique (*ut-mi-sol*) et l'accord de septième construit sur la tonique (*do-mi-sol-si*♭) ou sur la dominante (*sol-si-ré-fa*). Mais ces deux accords se ramènent à un seul, l'accord parfait, qui lui-même se ramène à sa note fondamentale, appelée par Rameau d'un nom caractéristique : *centre harmonique*. L'échelle modale, ayant sa division

sur *sol*, n'est plus (comme l'ancien hypolydien divisé sur *fa* (1) un agrégat de notes sans cohésion naturelle ; tous les sons dont elle est faite sont fortement régis par un principe d'unité : ils se rattachent à la tonique qui les engendre et les tient sous sa domination.

« *Le principe de l'harmonie, dit Rameau, ne subsiste pas seulement dans l'accord parfait, dont se forme celui de septième (par l'addition d'une tierce mineure), mais encore plus précisément dans le son grave de ces deux accords qui est, pour ainsi dire, le centre harmonique auquel tous les autres sons doivent se rapporter... Ce n'est pas assez de s'apercevoir que tous les accords et leurs différentes propriétés tirent leur origine du parfait et de celui de septième ; il faut remarquer, de plus, que toutes les propriétés de ceux-ci dépendent absolument de ce centre harmonique* ».

En effet, tous les intervalles dérivent de la tierce, de la quinte et de la septième : la sixte (*mi-do*) est un renversement de la tierce ; la quarte (*do-fa*) est un renversement de la quinte (*fa-do*) ; la seconde (*si* ♭-*do*) est un renversement de la septième ; la neuvième est un doublement de la quinte ; la onzième est aussi obtenue par un doublement. Les autres intervalles : triton, fausse quinte, etc..., sont des altérations.

Après avoir ainsi tout ramené à l'unité (la tonique), Rameau s'écrie :

« *Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité ! Quoi ! tant d'accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles et si justes, des sentiments si bien rendus, tout cela provient de deux ou trois intervalles disposés par tierces, dont le principe subsiste dans* un *son* ! » (Traité de l'harmonie, liv. II, p. 127-8.)

Ainsi, le principe de resserrement et d'unification, qui, au début du XVIIe siècle, avait concentré plusieurs modes en un seul, se fait sentir dans cette concentration elle-même et en groupe tous les éléments sous l'influence d'une note unique, génératrice de la série, base du système, maîtresse souveraine — même quand elle se dissimule — de l'évolution simple ou complexe de la mélodie. Grâce à elle, le sentiment de l'unité tonale a été substitué par la musique (savante) de l'Europe occidentale à l'ancienne pluralité modale. Telle est la conclusion qu'il convient de tirer de cette esquisse historique.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

(1) Cette note devient *sous-dominante* (expression créée par Rameau).



Au Conservatoire. — Les envois de Rome.

Le Conservatoire nous conviait (le 21 décembre) à l'audition des envois de Rome de MM. Ed. Malherbe et Ch. Levadé.

L'œuvre de M. Malherbe : *L'amour sacré* et *l'amour profane du Titien*, n'est pas, comme ce titre semble l'indiquer, un tableau, mais bien un morceau symphonique, dont la musique descriptive doit nous donner la sensation avec la compréhension du tableau dont le compositeur s'est inspiré. Nous avions déjà la peinture philosophique, nous avons maintenant la musique picturale ; à tout prendre, les deux se valent. — Après *l'amour du Titien* nous avons entendu *les Illusions perdues* de Gleyre, qui m'ont tout naturellement rappelé *le Jugement de Pâris* de Baudry, que l'Opéra nous fit entendre récemment ! Serait-ce une illusion de ma part ? il m'a semblé que si un génie malfaisant appliquait les titres de ces œuvres sans observer l'ordre du musicien, un certain nombre d'auditeurs auraient grand'peine à s'y reconnaître. Le procédé de M. Malherbe, comme moyen mnémonique pour classer dans le cerveau les œuvres des peintres célèbres, aurait sans doute sa valeur, mais je ne saurais lui en trouver une autre. Il m'a rappelé le mot de Victor Cousin : « La musique *ne peint pas* ; elle *touche* » ; et celui de Schumann, à qui un musicien expliquait le « programme » de sa symphonie : « Joue-moi donc ta musique ; si elle me plaît, ton programme me plaira aussi par surcroît. » Il y a quelque temps, M. L. Favre a publié un livre intitulé *La musique des couleurs*, où il propose (p. 105) de construire des instruments qui permettent aux musiciens de l'orchestre « de faire apparaître, simultanément ou successivement, *les différentes couleurs dont le jeu doit constituer la musique* ». Nous attendons que ces instruments soient construits pour comprendre les intentions de M. Malherbe.

Avec M. Levadé nous rentrons dans la réalité musicale ; le compositeur rend nettement ce qu'il a nettement ressenti ; sa musique est l'expression claire et précise du poème sur lequel il travaille. Deux pièces de sentiment tout opposé : l'*Amour d'Héliodora*, tiré de l'Anthologie grecque, et le *Psaume CXI* ; tous deux, classiques de forme et de tendances, sont assez personnels pour laisser comprendre le tempérament de M. Levadé. Il est permis d'augurer que ce jeune compositeur délaissera la symphonie pour le drame lyrique, — ce dont il ne faudra pas le blâmer.

M. Taffanel dirigeait l'orchestre avec sa sûreté coutumière ; Mme Jeanne Raunay, cantatrice admirable, et Mlles Jeanne Leclerc et Lapeyrette se sont fait applaudir. Enfin les chœurs ont fait un remarquable ensemble.

Au programme du concert du 24 décembre : la Symphonie en *ut* majeur (n° 44), de Haydn, qu'on n'avait pas jouée depuis 1873 et qui est un des types les plus nets de la symphonie classique avant Beethoven ; le Concerto en *la* majeur pour violon, de Saint-Saëns, qui a fait applaudir M. Boucherit ; l'exquis *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Cl. Debussy, qui a été accueilli sans enthousiasme ni protestation ; la charmante *Suite* en *ré*, de J.-S. Bach, et le *Psaume XIII*, de Liszt, qui est du Gounod inférieur. Et vous savez ce qu'était la musique religieuse de Gounod : Aphrodite sortant d'un bénitier !

A. Sol.

Académie de musique : la « Ronde des Saisons », Ballet de M. Busser.

M. Busser n'a que des amis, et il en a plusieurs de très chauds. Il a fait ses preuves, comme compositeur et comme chef d'orchestre. Lauréat de l'école, il a déjà rendu de réels services à l'art musical. Aussi est-ce avec les meilleures dispositions d'esprit que nous l'avons vu s'asseoir au pupitre de l'Opéra, — jeune commandant à de moins jeunes, — pour diriger lui-même son nouvel ouvrage. Nous avons été un peu déçus, et de plusieurs façons. Le sujet de ce ballet est assez banal. Une sorte de prince charmant s'éprend d'une jolie vigneronne ; l'ayant perdue de vue, il se rend chez une sorcière qui lui donne quatre fleurs magiques à l'aide desquelles il pourra évoquer la jeune fille aimée dans le cadre des quatre saisons : mais qu'il prenne bien garde à la quatrième fleur (celle qui peut évoquer l'hiver) : si on la lui dérobe, tout sera compromis ! C'est ce qui arrive. La jeune vigneronne, après avoir résisté, aime, devient jalouse, s'empare de la fleur fatale : aussitôt l'hiver apparaît. Les deux amants meurent, mais comme Tristan et Yseult, enlacés dans un linceul de neige.

Cette fable, qui pouvait prendre aisément l'allure du symbole, offrait des ressources suffisantes au compositeur. Dans le premier acte, M. Busser nous a donné l'impression d'un musicien qui a des idées claires sans profondeur, un style agréable et facile sans grande originalité, et qui, en somme, écrit convenablement.

Dans la suite, il y a une application évidente à chercher le drame dans le ballet : la forme change ; le caractère général se complique légèrement.

C'est sans doute fort naturel, les situations n'étant pas toujours les mêmes ; mais cette recherche de l'effet est un peu pénible ; elle donne une certaine incohérence à l'ensemble, et l'impression nette de la personnalité artistique de l'auteur ne se produit pas.

M. Busser semble avoir surtout le goût des formes bien rythmées et bien équilibrées, avec une instrumentation non affectée.

Peut-être fera-t-il bien de ne pas s'engager dans une autre voie...

Dans la mise en scène de ce ballet, on retrouve la sobriété décorative de l'Opéra, mais poussée cette fois jusqu'à l'austérité.

Le même décor, avec quelques changements insignifiants, sert pour les quatre saisons.

Il est plein de fautes de perspective. Pas de ciel. Le lieu où l'on danse est le fond d'une cuvette. La toile de fond représente des collines très sèches, séparées du premier plan par une prairie où sont peints des arbres lilliputiens qu'on croirait tirés d'une boîte de jouets à un sou. La couleur des costumes est rarement en harmonie avec celle du décor ; de l'éclairage, l'effet tiré est à peu près nul.

Nulle part n'est présentée une combinaison de formes et de couleurs ayant un caractère artistique et faisant tableau. *Dans le décor de la sorcière, au second acte, rien ne ressort ; sauf le livre sur lequel sont écrits des signes cabalistiques, tout se confond dans une teinte rougeâtre peu plaisante à l'œil. Cette mise en scène est évidemment trop négligée et ne sert pas l'œuvre de M. Busser. Nous n'allons*

pas à l'Opéra pour entendre de la musique, — de la musique pure. Nous avons pour cela les innombrables concerts de Paris.

Le directeur de notre Académie de musique, après avoir monté comme on sait l'Enlèvement au Sérail, Armide, le Freischütz, *profite un peu trop du silence général de la critique, dans les journaux quotidiens, sur sa parcimonie de metteur en scène.*

A ces doléances il y a une compensation.

Dans la Ronde des Saisons, *se joue un rayon de joie, un sujet d'enchantement : c'est Mlle Zambelli.*

Plus jolie que belle, et plus séduisante que jolie, d'une maigreur élégante et distinguée, elle charme et conquiert par la légèreté, la grâce souriante, la précision aisée et impeccable de ses mouvements, comme par ses yeux noirs d'Italienne. Incessu patuit dea !... *Allez la voir; elle vous fera pardonner les lacunes des décors, sans vous les faire oublier.*

E. D.

Opéra-Comique. — La « Coupe enchantée », 1 acte, paroles de M. Matrat, d'après Lafontaine, musique de M. Gabriel Pierné. — « Les Pêcheurs de Saint-Jean », 4 actes, scènes de la vie maritime, paroles de M. Henri Cain, musique de M. Widor.

Pressé par l'heure, — après une seule audition, la « première » qui eut lieu hier 26 décembre, — je ne puis donner ici que des impressions, lesquelles seront peut-être modifiées dans la suite.

La coupe enchantée ménage des surprises aux maris inquiets : quand ils ont des titres moins imaginaires que ceux de Sganarelle, l'eau jaillit de la coupe et se perd en fusée, sans qu'ils puissent la boire..... Sur un livret plaisant et un peu lent, non sans longueurs, M. Pierné a écrit une musique charmante, vive, spirituelle et élégante, très ancien régime, *et tout à fait dans la note aimable du genre opéra comique, aujourd'hui un peu délaissé. Les ensembles sont courts ; le trio et le quatuor sont seulement esquissés, mais la mélodie est toujours distinguée. Lafontaine en eût goûté le charme, c'est le meilleur éloge qu'on en puisse faire. Différent s'est montré M. Widor, appliqué à peindre des « scènes de la vie maritime » (baptême de barques, pêches, tempête, amour contrarié...) : visiblement, il a voulu faire un grand opéra, — ce dont il est d'ailleurs fort capable, — là où nous eussions aimé des « idylles », c'est-à-dire de petits tableaux, avec une couleur fine, une poésie intime et pénétrante inspirée de Bizet ou de Loti. Un très solide talent de musicien qui sait construire et phraser le morceau ; un mouvement endiablé (surtout dans l'ouverture et le premier acte); une certaine violence mélodique, un peu de fracas, d'emphase et de paraphe ronflant, — à la Rossini, — au risque de prêter à d'humbles pêcheurs le même langage qu'aux acteurs à pourpoint des opéras italiens ; des souvenirs de Wagner (ce qui est piquant chez un antiwagnérien) ; une application manifeste à prendre tout de suite et à soutenir le ton du grand drame lyrique ; une conviction touchante dans des formules un peu banales et qui ne m'ont pas semblé appropriées au sujet; un sens dramatique réel, une maîtrise*

indiscutable dans le maniement de l'orchestre, — mais un art trop bruyant et extérieur (*malgré l'emballement du compositeur et à son insu*), *une rhétorique disproportionnée qui, non sans rappeler la manière de Meyerbeer, use d'effets faciles, et sans aller à la poésie des choses et des êtres, — à ce que Schumann appelait* Innerlichkeit, — *ira certainement au succès : telles furent mes premières et provisoires impressions, que je note ici en toute humilité.*

E. Dusselier.

Le « Requiem » de M. Fauré (Concert Colonne du 24 décembre).

Le programme se composait d'un certain nombre de morceaux de musique religieuse et d'un Requiem *joué pour la première fois au Châtelet. Ces fragments ne gagnent pas, à mon avis, à être exécutés les uns à la suite des autres ; ce caractère commun qu'ils ont tous, en tant qu'appartenant au genre de l'oratorio, affaiblit l'impression de l'auditeur et amène une certaine monotonie : on se sent en présence de tempéraments très divers, mais néanmoins la musique de chacun de ces maîtres, par des moyens variés, veut nous donner une émotion du même ordre. M. Colonne a dû recommencer le trio du* Noël *de Saint-Saëns, recommencer le 3e numéro de la* Fuite en Egypte (Enfance du Christ) *de Berlioz, recommencer l'*Aria *de Bach ; il aurait dû tout rejouer, s'il eût voulu satisfaire son public. La* Nuit de Noël *de Liszt a plu modérément. C'est une pastorale très colorée, très suave, d'un sentiment exquis où dialoguent et s'unissent cor, basson, clarinette et flûtes ; elle tombe malheureusement bientôt dans la vulgarité. Le morceau symphonique de* Rédemption *a eu son succès habituel.*

J'arrive au Requiem *de M. Gabriel Fauré, écrit il y a une quinzaine d'années. La conception en est très originale, paradoxale même, pourrait-on dire. Oubliant Bach, Beethoven, Berlioz, laissant à d'autres les accents tragiques de terreur et de désolation, les sanglots et les grincements de dents, M. Gabriel Fauré s'est épanché en mélodies consolantes, en chants de pieuse résignation ; il a voulu nous faire goûter la douceur des larmes. Ici, plus de peines éternelles, plus de lac de feu, plus de gueules de lions dévorants ; M. Fauré a éteint l'enfer du moyen âge et nous mène au paradis par des chemins couverts de roses. Son orchestre se passe presque entièrement de cuivres et de bois, les violons eux-mêmes se taisent pendant presque la moitié de l'œuvre ; la parole est à l'alto, au violoncelle, à l'harmonium. Pas de trace de fugue, ni de style fugué, ni d'art sévère et classique ; des harmonies molles et enveloppantes ; tout chante et embaume ; les voix et les instruments vous grisent comme d'une odeur envahissante d'encens. L'auteur a admirablement réalisé ce qu'il a conçu. Cette musique délicieusement féminine, mondaine, aristocratique, rappelant les Madones de Murillo aux yeux noyés de tendresse, est faite pour la foule distinguée de la Madeleine et les élues du paradis. J'en dirai ce que Mme de Sévigné, assistant au service du chancelier Séguier, disait d'un autre grand musicien, Lulli : « Je ne crois pas qu'il y ait d'autre musique dans le ciel. »*

A. L.

Le chant dans les lycées de jeunes filles.



Le chœur de M. Massenet : « A la Jeunesse ! » *est activement étudié dans les lycées de jeunes filles de Paris, et pourra, par suite d'une organisation nouvelle, être prochainement exécuté par un ensemble de chorales. Nous sommes heureux d'apprendre que, grâce à des efforts qu'il ne nous appartient pas d'apprécier ici, notre enseignement secondaire public devient peu à peu musicien.*

Quelques-unes de nos abonnées, maîtresses de chant dans des établissements de province, nous ont demandé quelle musique elles pouvaient faire chanter à leurs élèves, outre la composition sus-indiquée de M. Massenet. Nous leur signalons, à titre de renseignement, les pièces suivantes, proposées par les professeurs de chant des lycées de Paris, pour la prochaine réunion de leurs élèves : Chœur de Blanche de Provence (*Dors, noble enfant*), *de Cherubini* ; Eveillez-vous, charmante aurore, *de Grétry ;* Hymne à la nuit ; Paix charmante ; Castor et Pollux (*En ce doux asile*), *de Rameau* ; Iphigénie en Tauride (*O Diane, sois-nous propice !*), *de Gluck* ; Les Bohémiens, *de Schumann ;* Le départ des pâtres ; Hymne à la nature, *de Beethoven* ; Joseph (*Aux accents de notre harmonie*), *de Méhul* ; Vaisseau fantôme, *chœur des fileuses, de Wagner* ; La chanson du vannier ; Les danses de Lormont, *de C. Franck* ; Françoise de Rimini, *chœur des pages, d'A. Thomas* ; Le dimanche, *de Léo Delibes* ; La ronde du grand-père, *de Saint-Saëns* ; Matinée d'été, *de Massenet*; L'hiver s'envole, *de Pierné*; Les Vendanges, *de Laurent de Rillé*; Floraison, *de Mondonville.*

De M. Bourgault-Ducoudray, qui a si vaillamment servi la cause du chant choral, on rappelle aussi :

Hymne (*poésie de V. Hugo, chez Grus*) ; Trois hymnes (*chez Lemoine*) ; Esprit de la France (*avec accompagnement de piano, chez Durand*), *etc.*

Les concerts.



Concert Lamoureux : M. Safonoff. — Le concert Lamoureux a eu lieu dimanche, sous la direction de M. Safonoff, chef d'orchestre de la Société impériale et directeur du Conservatoire de Moscou, qui a été accueilli à son entrée avec sympathie et fêté à la fin du concert par des acclamations. M. Safonoff a le feu sacré : il a dirigé avec fougue, avec passion. En maître de la place, il avait pris des dispositions à lui. Les contrebasses et les violoncelles sont d'habitude à droite. Il les met à gauche et les remplace à droite par les altos et les bois. Il supprime l'insigne du commandement, la baguette de sapin, et arbore une paire de gants couleur puce ; les mains aux gestes expressifs dessinent alors la phrase passionnée des violons ou martèlent d'un pugilat aérien les attaques des cuivres et des timbales.

Sans se laisser influencer par des changements dont l'utilité peut leur échapper, les musiciens de l'orchestre ont suivi avec leur perfection et leur souplesse habituelles les indications de leur nouveau chef. Les contrebassistes sont aussi habiles à gauche qu'à droite, et les cuivres comprennent aussi bien la boxe de M. Safonoff que la canne de M. Chevillard.

Après la 6e *Symphonie* de Glazounow, la *Sérénade* de Mozart pour quintette à cordes, est interprétée par 65 exécutants. Dix-huit premiers violons au lieu d'un, c'est beaucoup ; et nous pouvions craindre qu'appliquant le même système au concerto de Beethoven, qui venait après, on ne renforçât Mlle Lüboschitz par une demi-douzaine de premiers violons pour jouer le solo. Il n'en a rien été, et le bon sens n'a subi qu'une seule atteinte. Dans l'ouverture-fantaisie de Tchaikowsky, *Roméo et Juliette*, M. Safonoff nous a montré ses moyens de chef d'orchestre avec une réelle virtuosité dans la mimique, copieuse et violente comme l'œuvre elle-même. — Dr. Ch. Ettlinger.

La *Société de Concerts d'instruments anciens* a donné, le 16 (salle Pleyel), une très brillante séance, avec Mme Casadesus Dellerba (quinton), M. Marcel Casadesus (viole de gambe), M. Henri Casadesus (viole d'amour), M. Ed. Nanny (contrebasse), et Mlle Marguerite Delcourt (clavecin). Au programme, une sélection des œuvres charmantes de Mouret (1682-1788), de Borghi (1749-1794), de Bruni (1759-1823), et de Monteclair (1666-1737). Ce fut le triomphe du *Menuet* du *Passepied*, de l'*Air tendre* et de la *Muette* !...

— Au Washington Palace (14, rue de Magellan), Mlle Edna Hoff, le 16 décembre, a dit très agréablement quelques mélodies de Gounod et de Verdi, — avec le concours de deux violonistes de talent, M. et Mme Gustave Wagner, et du pianiste Ch. Fœrster. Programme très éclectique, rappelant ceux de la *Singakademie* de Berlin, pas assez dans le goût parisien du jour.

Monte-Carlo. — M. Léon Jehin vient de faire entendre, en concert classique, deux œuvres nouvelles de deux jeunes compositeurs, un américain et un français :

L'américain, M. Henri K. Hadley, donnait une symphonie : *Les quatre Saisons*, franchement allemande ; l'influence de Schumann y est apparente ; mais ce qu'il faut louer sans réserve dans cette œuvre aux développements copieux, c'est la patte, presque la griffe, dont l'auteur y fait preuve : c'est d'une solidité de facture qui est tout bonnement de la maîtrise.

M. Georges de Seynes, avec ses trois délicieuses *Pages d'orchestre* (*Près du rouet*, *Heure d'automne*, *Idylle aux champs*), est nettement français. Sa musique, très personnelle, est pure, claire, lumineuse ; l'inspiration en est des plus délicates, ce qui n'exclut pas l'intensité du sentiment, ni même la puissance d'émotion. La facture orchestrale en est d'une finesse prodigieuse : c'est de la ciselure la plus ouvragée.

L'excellent corniste M. Vuillermoz, dans la *Romance pour cor et orchestre*, de Saint-Saëns, a fait applaudir sa merveilleuse pureté de son et un style admirable.

C'est avec une œuvre délicieuse de M. Justin Clérice, *Mimosa*, que M. Coudert avait inauguré la série des représentations de ballets, — musique originale, chatoyante, rythmée pour la danse, où avait brillé une étoile, Mlle Charles, de l'Opéra. — Le ballet de M. Jean Lorrain, *la Mariska*, vient de reparaître sur l'affiche, avec sa superbe créatrice, Mlle Trouhanowa. Le succès en fut aussi éclatant qu'à la création, au printemps dernier. L'action en est très poétique. La musique de M. Narici est charmante. Et l'interprète est une étoile de première grandeur : Mlle Trouhanowa, par ses danses typiques où sa virtuosité est sans égale, autant que par sa mimique, d'une rare puissance d'expression, a remporté de nouveau un beau triomphe.

La soirée se terminait par le célèbre ballet *Puppenfee* (la Fée des Poupées). Il est d'un mouvement extraordinaire, ce ballet, et d'une grâce, d'un éclat, d'une joie incomparables.

M. Coudert l'a monté en véritable artiste. Tous les rôles, et ils sont nombreux, sont tenus par des premiers sujets. Les brillantes danseuses : Mlles Fabris, Charbonnel, Bertrand, Cavini, Legrand, Les Symons, le premier mime M. Saracco, et tous les autres personnages, mimes, coryphées, danseurs, danseuses du ballet, ont enlevé cette œuvre exquise avec un brio étourdissant.

Les décors de M. Visconti et les costumes de M. Le Maire, aussi bien dans *la Mariska* que dans *Puppenfee*, ont été fort admirés.

L'exécution fut parfaite, sous la direction de M. Désiré Thibault. — E. de S.

Berlin. — Le besoin d'un second Opéra à Berlin n'existe plus : l'Opéra-Comique a ouvert ses portes, et les invités du directeur, M. Grégor, qui assistaient à la répétition générale, représentaient les élus du monde élégant et artistique de Berlin.

Si l'architecture de la salle en style baroque rencontre des avis différents, la représentation, par contre, a montré suffisamment qu'à son égard les jugements devaient être d'accord, et au point de vue musical la nouvelle entreprise promet de devenir digne de sa destinée.

L'impression générale de la première, — on avait choisi *Les Contes*

d'Hoffmann, d'Offenbach, — était bonne, même s'il faut avouer qu'il manquait encore le dernier polissage.

L'orchestre s'est très bien comporté, l'ensemble des artistes est de premier ordre, et les décorations s'adaptaient au tout.

Le centenaire du seul opéra de Beethoven a été célébré à l'Opéra-Royal par une représentation de l'œuvre, comme elle fut représentée en 1805 à Vienne, pour la première fois, sous le nom de *Léonore*.

Le mérite en est à M. Erich Prieger, l'investigateur en musique bien connu, qui a reconstitué l'original.

La soirée était fort intéressante. On a eu l'occasion d'entendre des passages qui furent supprimés plus tard, par exemple l'air de Rocco, le trio et le duo du premier acte, et on découvrit des beautés qui firent désirer des reprises de cette représentation.

Sous la direction de Richard Strauss, l'interprétation était excellente, et même si le maëstro accéléra trop les mouvements passionnés, sa fantaisie vive nous a procuré un plaisir non troublé, — rare. — A « Theater des Westens », Alessandro Bouci succéda à Yvonne de Tréville, de l'Opéra-Comique de Paris, pour faire preuve de sa bonne réputation. C'était pour la première fois que le ténor italien jouait à Berlin.

On donna *Don Pasquale* de Donizetti, très peu connu en Allemagne. M. Bouci a remporté un succès complet. Il a certainement la plus noble voix et le plus grand savoir technique parmi tous les chanteurs italiens. Sa troupe a montré un ensemble homogène et marqua la représentation du sceau de la réussite.

Passons aux concerts.

Il y en a une telle multitude qu'on ne peut mentionner que les plus importants.

Le IV[e] concert de la Philharmonie était entièrement consacré à Beethoven, et cela veut dire qu'avant qu'il eût commencé, on pouvait enregistrer le « Philharmonische » dans les annales du succès, que l'on sympathise avec la conception de Nikisch ou non. On a bien souvent parlé de son interprétation de l'ouverture de *Fidelio*, de *Léonore* n° 3 et de la *Symphonie* en *ut* mineur !...

Le soliste de ce soir, Eugène d'Albert, jouait le *Concerto* en *sol* majeur. La supériorité de son jeu le désigne comme l'incomparable interprète de Beethoven, qui sait ne jamais perdre le son viril et qui sait moduler dans les parties lentes d'une manière merveilleuse, inconnue à n'importe quel autre pianiste. — Encore une œuvre de Beethoven que le « Philharmonische Chor » nous fit entendre comme première audition, — la *Missa solemnis*. On sait que l'orchestre est un point faible dans cette messe, et on sentait de nouveau l'insuffisance de l'orchestration. Beethoven considérait cette messe (en *ré*) comme son chef-d'œuvre.

Le chœur s'acquitta de sa tâche dans la perfection, ce qu'on ne pouvait pas dire entièrement des solistes (M[me] Herzog, de l'Opéra-Royal, M[me] Walter-Choinanus, MM. Sisterman et Reimers, chant, M. Witek, violon) ; mais l'impression générale était puissante, et le chef d'orchestre, prof. Ochs, fut extrêmement fêté.

La « Neue Orchester Vereinigung » a fait preuve d'un bon savoir. Sous la direction du professeur Holländer, l'ouverture de *Ruy Blas*, de Mendelssohn,

fut jouée magnifiquement. A ce même concert, Mme Wurmser-Delcourt, de Paris, fit entendre la nouvelle harpe sans pédales de la maison Lyon-Pleyel. Mme Delcourt joua un *Concerto* de Pierné avec prééminence et goût. Cette harpe a, il faut le reconnaître sans hésiter, des avantages supérieurs pour l'orchestre.

M. E N. V. Reznicek arrangea une autre de ces soirées musicales avec les membres de l'Orchestre philharmonique, qui est un intermède de « Orchester & Kammermusik ». Quelques pièces de la *Haffer-Serenade*, de Mozart, furent reproduites avec beaucoup d'effet ; mais le *Elegischer Gesang*, de Beethoven, une courte et merveilleuse composition du maître qui, bien interprétée, peut produire un effet puissant, fut chantée sans chaleur et sans tendresse nécessaire. (Mme Dora Moran, Mme Eva Reinhold, M. Albert Jungblut et M. Félix Leder.) Quelques chansons, de Reznicek, chantées par Mlle Moran, sont d'un caractère simple.

Le concert se termina avec la *Sérénade*, op. II, de Brahms, une œuvre qui mérite d'être mieux connue ; si l'on considère les concerts de M. Reznicek au point de vue de la production d'œuvres peu ou pas connues, ces tentatives dans la voie musicale doivent être applaudies.

Quant aux solistes de chant, chaque soir les salles en sont remplies, mais très rarement on en trouve un qui sorte de la médiocrité, même s'il faut convenir que Mlle Lula Cymeiner, Mlle Thérèse Behr, Mlles Tilly Kœnen et Emmy Destinn nous ont procuré d'intéressantes soirées. Les instrumentistes seuls peuvent nous satisfaire entièrement.

Et quelle abondance de savoir technique, de sentiment sérieux et purement musical, nous ont montré, en dehors de la virtuosité, les concerts de Joachim, Halir, Berber, Burmesker, Barmas !

Quant aux pianistes, quel tempérament uni à la finesse musicale nous a montré Mark Hambourg dans ces deux séances ! Quelle impression profonde nous a laissée Cyodowsky, sous les mains duquel les œuvres des compositeurs français anciens comme Rameau, Lully, etc., etc., doivent plaire même à notre goût moderne ! Cyodowsky est un de ces artistes rares qu'on peut toujours entendre sans se fatiguer; et Mme Carreno, qui ne puise qu'en sa nature musicale et sa personnalité, ne regarde son instrument que comme moyen d'expression.

Pour finir, je veux mentionner l'accueil enthousiaste fait à Pablo Sarasate et Alice Ripper. Après les *Danses Espagnoles*, le maître fut couvert de bravos, qui ne voulaient cesser, et il dut donner des *da capo* continuels.

René Dirks.

Berlin, 16 décembre 1905.

Matinées musicales et populaires. — Les anciennes matinées Danbé (salle de l'Ambigu) continuent à être très brillantes sous la direction de M. Luigini, l'excellent chef d'orchestre que nous apprécions d'autant mieux à sa haute valeur que nous pouvons aujourd'hui le comparer aux confrères que l'étranger nous a expédiés de tous les coins de l'Europe.

Ces séances fort intéressantes ont cela de particulier, que les habitués viennent pour écouter la musique, et non pour se faire voir. Comme le prix des places est très modéré, les snobs et les mondaines ne croient pas devoir se déranger ; on se trouve entre fidèles, et la salle archi-comble ne contient pas un profane.

Le quatuor Soudant est absolument irréprochable et dès la première séance avait conquis la faveur du public. M. Jean Bedetti fut tout particulièrement remarquable dans le *Concerto* de Popper. — Mme Marguerite Carré, de l'Opéra-Comique, contribua largement au succès de ce début de saison. Enfin M. Lucien Fugère, dans une façon de *Récit musical* de M. Levadé (les Vieilles) déchaîna l'enthousiasme ; le morceau fut bissé et le parfait artiste acclamé.

A la seconde matinée (20 décembre), Mme J. Raunay, dont on connaît le beau talent, fut tout à fait remarquable dans l'interprétation des œuvres de César Franck ; Mlle Vauthra et l'excellent chanteur Léon Beyle partagèrent son succès.

Voici le programme de la troisième matinée (mercredi 27 décembre) : Andante et Finale du *Quatuor* n° 8, Beethoven. — *L'heureux vagabond*, A. Bruneau. — *L'incantation du Feu* (la Walkyrie). — *Etude* en *sol* ♭ majeur, Chopin. — Les *Marionnettes* et la *Rieuse*, de G. Pierné ; *Sonate* pour alto et piano, op. 49, Rubinstein. — *J'ai pleuré en rêve*, G. Hüe. — Duo de *Don Juan*, Mozart. — Finale du *Quatuor* en *ré* mineur, Schubert. — Avec le concours de Mlle Hatto, de l'Opéra ; M. Dufranne, de l'Opéra-Comique ; Mlles de Bucq et Mme Vizentini.

A. S.

Informations

Cambrai. — Par arrêté en date du 8 décembre de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, l'Ecole de musique de Cambrai (Nord) est érigée en Ecole nationale.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 nov.	*Salammbô.*	Reyer.	13.420 41
22 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.052 76
24 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	16.524 41
25 —	*Faust.*	Gounod.	12.522 »
27 —	*Le Freischütz. — Coppelia.*	Weber. L. Delibes.	16.752 41
29 —	*Armide.*	Gluck.	14.456 76
1er déc.	*Le Cid.*	Massenet.	14.908 41
2 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	Saint-Saëns. Vidal.	13.050 »
4 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	17.039 41
6 —	*Le Freischütz. — Coppelia.*	Weber. L. Delibes.	17.509 76
8 —	*Faust.*	Gounod.	20.242 41
9 —	*Le Cid.*	Massenet.	11.214 »
11 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	18.899 41
13 —	*Sigurd.*	Reyer.	16.903 76
15 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	19.319 91
16 —	*Le Freischütz. — Coppelia.*	Weber. L. Delibes.	15.490 »
18 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	16.865 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 novembre au 19 décembre 1905.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 nov.	*Grisélidis.*	Massenet.	4.571 »
21 —	*Miarka.*	A. Georges.	8.648 50
22 —	*Louise.*	G. Charpentier.	4.734 »
23 —	*Carmen.*	Bizet.	9.509 34
24 —	*Miarka.*	A. Georges.	8.989 »
25 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	9.926 72
26 — matinée	*Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	A.Thomas. Massenet.	8.706 50
26 — soirée	*Le Maître de chapelle. — Mignon.*	Paer. A. Thomas.	6.298 50
27 —	*La Traviata.*	Verdi.	4.583 »
28 —	*Manon.*	Massenet.	9.325 50
29 —	*Miarka.*	A. Georges.	7.988 »
30 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	9.359 48
1er déc.	*Miarka.*	A. Georges.	7.973 50
2 —	*Carmen.*	Bizet.	9.877 38
3 — matinée	*La Fille du Régiment. — Lakmé.*	Donizetti. L. Delibes.	8.062 50
3 — soirée	*Manon.*	Massenet.	7.878 50
4 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	4.578 50
5 —	*Werther.*	Massenet.	6.505 50
6 —	*Miarka.*	A. Georges.	6.646 »
7 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	9 041 34
8 —	*Miarka.*	A. Georges.	7.761 50
9 —	*Carmen.*	Bizet.	9.806 72
10 — matinée	*Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	A.Thomas.Massenet.	6.357 »
10 — soirée	*Mireille.*	Gounod.	5.819 50
11 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	4.581 50
12 —	*Cavalleria Rusticana. — Le Barbier de Séville.*	Mascagni. Rossini.	7.457 »
13 —	*Miarka.*	A. Georges.	6.897 »
14 —	*Carmen.*	Bizet.	9.755 94
15 —	*Miarka.*	A. Georges.	7.166 »
16 —	*Werther.*	Massenet.	9.765 38
17 — matinée	*Le Barbier de Séville. — La Fille du Régiment.*	Rossini. Donizetti.	7.618 »
17 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	6.781 50
18 —	*Mireille.*	Gounod.	4.594 »
19 —	*Miarka.*	A. Georges.	7.847 »

Le Mans. — Par arrêté ministériel du 8 décembre, M. Perlat, chef de musique au 117e régiment d'infanterie, est nommé Directeur de l'Ecole nationale de musique du Mans, en remplacement de M. Schultz, décédé.

Milan. — Le Comité exécutif de l'Exposition qui doit avoir lieu à Milan a décidé d'organiser, pour la première quinzaine de septembre 1906, un concours international de musique.

Le programme et les récompenses, dont les détails seront communiqués ultérieurement, seront les mêmes que pour le concours international de musique qui a eu lieu à Turin en 1902.

Le Comité a fait savoir en même temps qu'il avait désigné M. Ritz, d'Annecy,

pour faire partie de la Commission d'organisation en qualité de Commissaire général pour la France, la Belgique, la Suisse et la Principauté de Monaco.

M. Ritz avait rempli les mêmes fonctions au concours précité de Turin.

M. MASSENET. — M. le Dr Fournier, directeur de l'Académie d'Amiens, publie en brochure un discours consacré à M. Massenet, dont il étudie tour à tour : *la phrase*, *l'originalité*, *le charme*, *le coloris*. Voici les conclusions de cet élégant et judicieux travail :

En analysant, dans la mesure du possible, le style de Massenet, et en multipliant les exemples pour ne pas trop lasser votre attention, j'ai voulu, Mesdames et Messieurs, montrer qu'il possède l'originalité autant que le style de ses prédécesseurs les plus illustres, le charme et le coloris davantage encore. Cette dernière qualité m'a paru une condition de l'avenir de la composition musicale, car si tout a été fait au point de vue technique, la couleur est encore ce qui fait le plus souvent défaut dans beaucoup d'ouvrages anciens et récents. Massenet s'est appliqué à donner à chacune de ses productions une nuance appropriée, à ce point qu'il semble qu'on ne saurait concevoir d'autres teintes que les siennes. L'heureuse alliance de son sens poétique et de son sens scénique lui a permis de choisir de bons livrets et de les travailler suivant leur nature : on admet par exemple volontiers que *Werther* est l'opéra qui contient le plus grand travail harmonique, *Esclarmonde* le plus grand travail orchestral, et *Manon* le plus grand travail scénique. Faut il rappeler que cet auteur garde à la voix la prépondérance sur la masse instrumentale, à laquelle il apporte pourtant un soin très grand ? qu'il tire des violons et instruments à cordes un parti merveilleux et qu'il est le musicien sachant le mieux les faire chanter ? Faut-il s'étonner encore de l'immensité de son œuvre, montrer qu'il est inlassable, produit sans cesse, et rappeler qu'il prépare actuellement un nouvel opéra sous le titre d'*Ariane* ?

L'éloge le plus grand que l'on puisse faire de ce prestigieux talent est de remarquer, non seulement que son style est bien personnel. mais qu'il possède les hautes qualités de nos grands écrivains littéraires comme Musset et Victor Hugo, et de nos grands écrivains musicaux, comme Gounod et Bizet : *Le langage musical de M. Massenet est essentiellement français*, car, parmi les œuvres de nos grands compositeurs, il n'en est pas qui possèdent plus que les siennes la clarté, la précision et le charme, par lesquels se caractérise l'art de la musique dans notre beau pays de France.

Il y a un autre côté du talent de M. Massenet qu'on pourrait étudier en détail, musicalement, et auquel M. le Dr Fournier n'est certainement pas insensible : c'est le *sens du comique*. On le trouve dans presque tous les opéras du maître, en particulier dans le *Jongleur*.

Les maîtres du violon au XVIIIe siècle. — Vient de paraître (chez B. Roudanez, 9, rue de Médicis, Paris) : *L'Abbé le fils*, sonate en *ré* majeur, pour piano et violon (net, 2 fr. 25) ; *François Francœur*, sonate en *sol* mineur, id. (2 fr. 15) ; *Jean-Baptiste Sénalié*, sonate en *mi* majeur, id. (1 fr. 50) ; *François du Val*, sonate en *la* majeur (1 fr. 70). Ces pièces si curieuses et si agréables sont transcrites des éditions originales par MM. J. Jongen et J. Debroux.

Le Salon musical. — Voici le règlement qui vient d'être arrêté, imprimé et distribué aux intéressés :

SALON DE 1906

Une section de musique a été créée sous le patronage de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cette section s'est adjoint un jury qui a désigné 7 de ses membres pour former un comité chargé de diriger cette section. Ne seront admises, cette année, ni œuvres théâtrales, ni œuvres symphoniques.

Les compositeurs ne pourront envoyer *qu'une seule œuvre*, soit instrumentale de musique de chambre (sonate, trio, quatuor, etc), soit une œuvre vocale, à une ou plusieurs voix, ou instrumentale, pouvant se décomposer en A et B.

Les œuvres devront être présentées sous leur forme originale.

Toute transcription ou réduction au piano ne sera pas admise. Les parties séparées, gravées ou copiées, nécessaires à l'exécution de ces œuvres, devront y être jointes, car la Société ne pourrait prendre à sa charge les frais de copie.

Le titre de membre du jury, chargé de l'examen des œuvres, confère au titulaire le droit d'envoyer son œuvre d'office sans qu'elle passe devant le jury.

Tous les envois des membres du jury et des compositeurs *devront être effectués le samedi 17 février 1906.*

A cet effet, les bureaux du secrétariat général seront ouverts toute la journée du 17, de 9 heures du matin à 6 heures du soir.

Il ne sera accordé aucun sursis.

Les auteurs qui ne pourraient, par suite des distances, venir ou faire déposer leurs œuvres devront les envoyer par la poste, affranchies et recommandées, à l'adresse de M. le Président de la section de musique (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts), au Grand-Palais, porte B, avenue d'Antin.

Les œuvres non admises devront être retirées dans les 48 heures qui suivront la lettre d'avis informant les auteurs de la décision prise par le jury.

Les œuvres acceptées devront être retirées dans les 8 jours qui suivront leur exécution.

Les œuvres envoyées par la poste ne seront retournées à leurs auteurs que sur une demande écrite à laquelle seront joints les frais qu'occasionnera le retour des œuvres, que la Société ne retournera que sous plis recommandés.

En cas d'envois perdus, détériorés, détournés ou incendiés, la Société déclare décliner toute responsabilité pécuniaire.

Le comité se charge, sous la direction artistique de M. Viardot, de l'exécution des œuvres envoyées, soit vocales, soit instrumentales, tout en laissant aux auteurs la faculté de se faire jouer par des artistes de leur choix, sous l'approbation du jury. Cette faculté deviendrait une obligation dans le cas où l'œuvre nécessiterait l'emploi d'un soliste virtuose. Sur la notice, dans la colonne « observations », ce détail sera mentionné. Les frais seraient alors à la charge du compositeur.

En cas de collaboration musicale, le consentement et la signature des collaborateurs seront exigés sur la notice.

Les noms des auteurs reçus figureront sur le catalogue de la Société, ainsi que les programmes qui seront arrêtés avant l'ouverture du Salon, d'où nécessité de remplir avec le plus grand soin la notice placée au verso du règlement. Les membres du jury devront indiquer cette qualité sur ladite notice.

La Société se réserve le droit d'apporter, s'il y a lieu, des modifications aux programmes.

La Société fixera, selon la quantité des œuvres admises, le nombre des auditions qu'il y aura lieu de donner.

Ne seront acceptées, cette année, que les compositions d'auteurs vivants ; seront exclues, les années suivantes, les œuvres déjà exécutées aux précédents Salons.

Le compositeur ne doit pas oublier que sa signature placée au bas de la notice

sur laquelle figure le règlement est un engagement à se conformer strictement audit règlement.

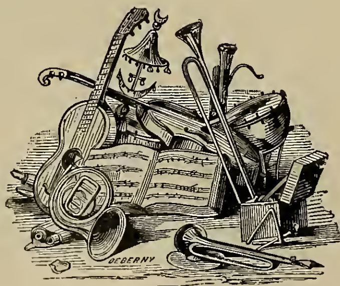
On trouvera des notices comportant le règlement de la section de musique au secrétariat général de la Société, au Grand-Palais, porte B, avenue d'Antin.

Le Président de la Section de musique :
GABRIEL FAURÉ.

Vu et approuvé :
Le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts :
A. ROLL.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une étude de M. Keyzer sur la Sonate, récemment exécutée, de M. Th. Dubois, pour piano et violoncelle.

Correspondance. — *Notre honorable correspondant de Gand, professeur au Conservatoire de cette ville, qui avait bien voulu répondre à un appel inséré dans un de nos derniers numéros, est prié de vouloir bien nous envoyer son nom plus lisiblement écrit. — Nous avons été heureux d'ajouter le nom de M. Gasperini, du Conservatoire de Parme, à la liste de ceux qui ont bien voulu s'offrir, sur la demande de la* Revue musicale, *pour transcrire en notation moderne un Recueil de danses du XVI*e *siècle.*



Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

**

Le Printemps

Josef SUK

Allegro con brio.

f cresc. sffz

f cresc.

sffz

sempre f sf sffz sfz mf sffz

sfz ff

sff sffz

cresc. sff sff dim.

poco a poco sostenuto. poco accel. a Tempo.

mp cresc.

poco sostenuto. poco a poco rit.

espress. f dim. mp espress mp

dim. pp

a Tempo.

mf

dim.

tr

mf

f

dim.

mp

cresc.

6

tr

f

sfz

sfz

dim.

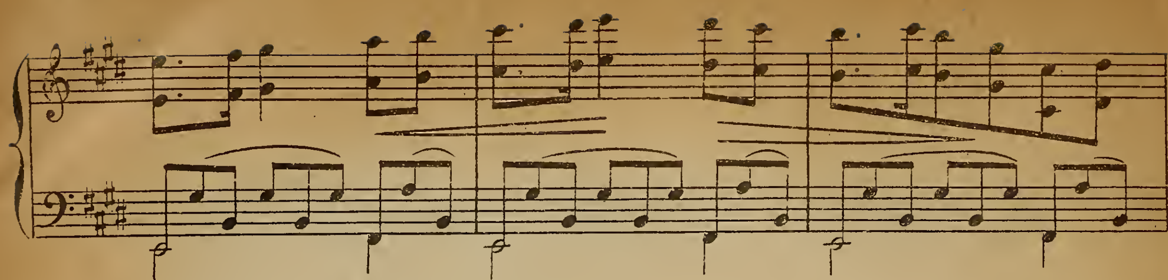
sf
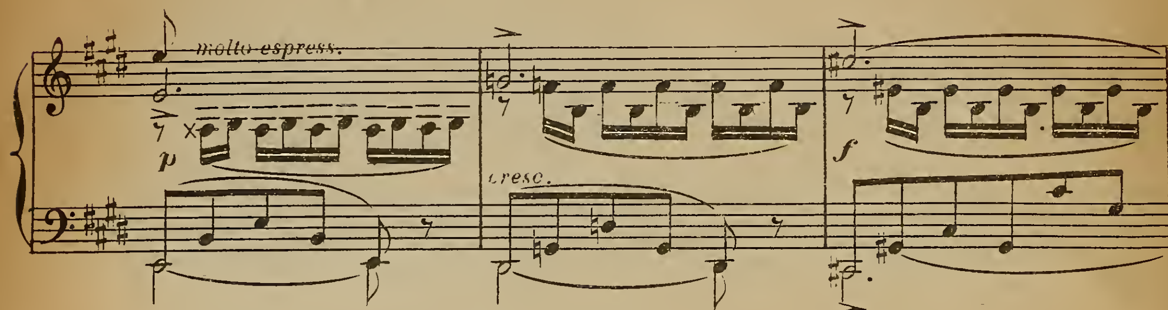
espress. ma dolce.

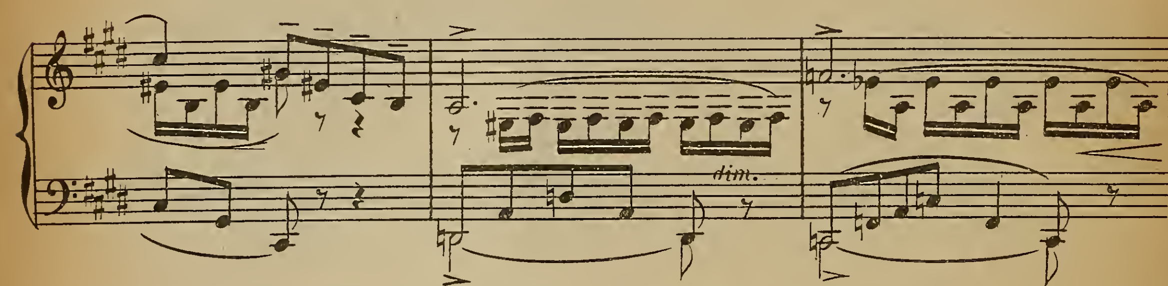
p
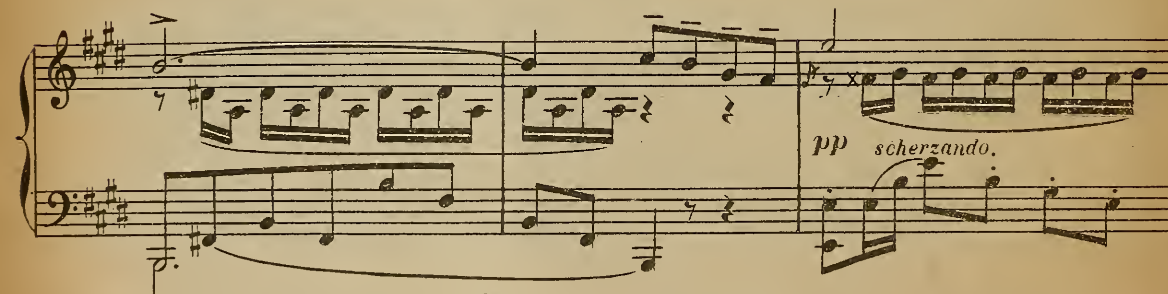
8

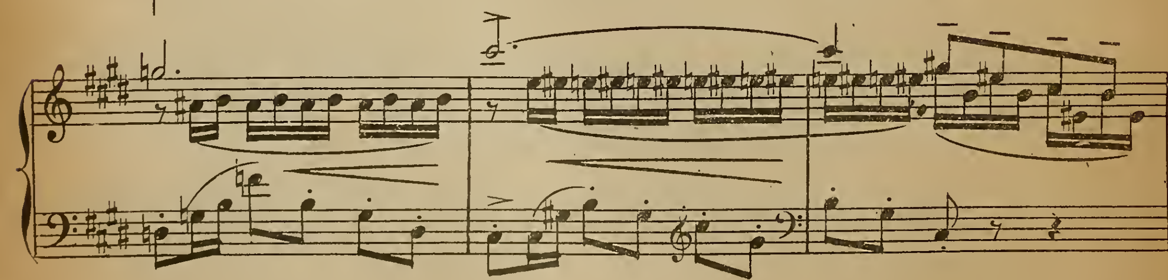
pp
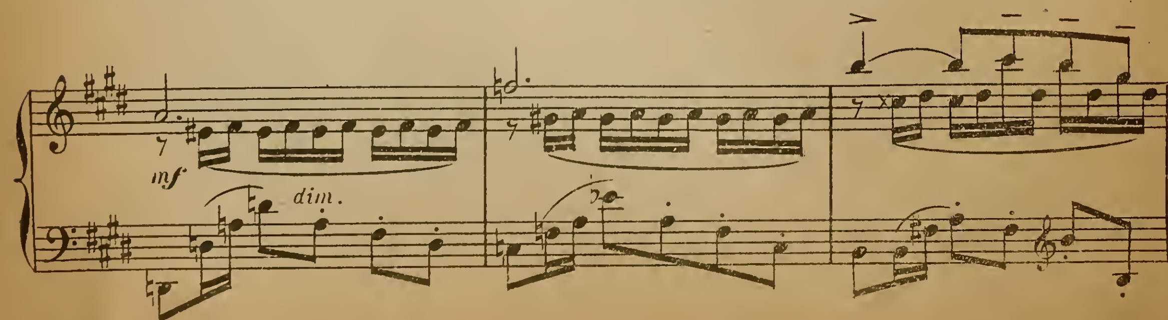



molto espress.
p
cresc.
f


dim.


pp
scherzando.




mf
dim.

pp

resoluto.

ff

8

ff

ff

8

ff

8

ff m.d. sf m.g.

sf sf sf sf sf sf sf sffz

cresc.

sffz fff m.d. sffz

sffz sffz

poco a poco sostenuto.

p

a Tempo.

pp poco tranq

mf a Tempo. 3

dim.

p

5 tr

cresc. 3

mf

dim.

mp

sfz

tr

cresc.

sfz

cresc.

f

cresc.

ff molto espress.

8

8

sfz

8

sf

dim.

espress.

mp

sf

f

m. d.

dim.

dolcissimo.

p

sempre. pp

dolce.

poco rit.

dim.

Meno mosso.

pp

pp

8

rit.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 2 (sixième année) 15 Janvier 1906.

Musique tchèque. — Josef Suk

M. Henri Hantich, de Prague, a bien voulu envoyer à la *Revue musicale*, sur M. Josef Suk (1), une intéressante notice d'où nous détachons les lignes suivantes. Des pièces de musique dont elle était accompagnée, nous reproduisons dans notre supplément, le *Printemps*, œuvre curieuse et



originale, d'un caractere impétueux (ou la modulation qui forme le thème principal procède par bonds) et d'une grâce un peu âpre, mais qu'on appréciera certainement, si d'abord on comprend bien que le compositeur a voulu exprimer l'énergie victorieuse et le mouvement de la vie.

La jeune génération des musiciens tchèques compte dans ses rangs plus d'un beau talent qui, à l'exemple de Smetana et de Dvorak, s'applique à mettre en valeur le
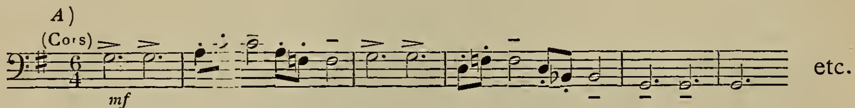
(1) Né en 1874, à Krecovice, en Bohême, fils d'un directeur d'école primaire qui fut son premier maître.

trésor des sentiments si originaux que présentent les chants nationaux de la Bohême, tout en tenant compte du goût, en général, et du haut degré de perfectionnement auquel l'art musical s'est élevé chez les grandes nations civilisées dans ce dernier quart de siecle.

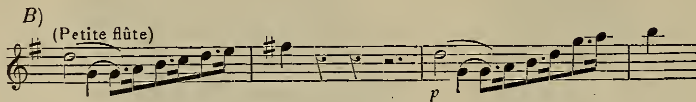
Josef Suk, connu depuis quelques années du monde musical comme premier violon du célèbre Quatuor tchèque, *s'est acquis ici une des places les plus en vue.*

Elève du Conservatoire de Prague, il suivit dès sa onzième année les cours de violon de Benewitz (tenus aujourd'hui par le fameux Sevcik), et eut pour professeur, dans la classe de composition, le maître Antoine Dvorak. Un trio pour piano et deux ballades pour violon, violoncelle et piano, signalèrent à l'attention l'élève frais émoulu de l'école de Prague. — Encouragé par Dvorak, qui le prit en grande affection (il lui donna plus tard sa fille), et par le succès qui ne tarda pas à couronner l'éclosion de charmants ouvrages, dont nous mentionnons : un Quatuor pour piano (op. 1), *l'Ouverture dramatique pour grand orchestre* (op. 4), *qui valurent à leur compositeur le prix de l'Académie et une bourse d'Etat ; la Sérénade* (op. 7) *pour orchestre à cordes, jouée avec grand succès en Allemagne, en Hollande et, en 1900, à Paris (sous la direction d'E. Colonne), le Quatuor à cordes* (op. 11), *Suk trouva vite son individualité musicale, dont il mit la marque la plus brillante dans la belle poésie symphonique* Praga. *C'est une œuvre de large envergure où le jeune maître, ardent patriote tchèque, s'attache à tracer, à l'aide des merveilleuses ressources de l'art musical, les principaux épisodes historiques de la célebre métropole des Slaves occidentaux.*
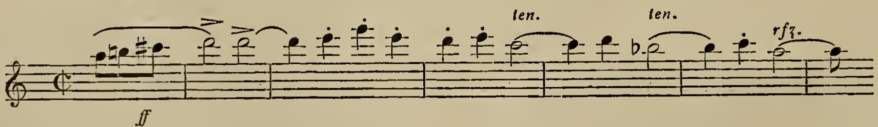
En voici les thèmes les plus remarquables. D'abord, le thème symbolique de Prague, interprétation de la prophétie de la Libusse, première princesse de la Bohême :
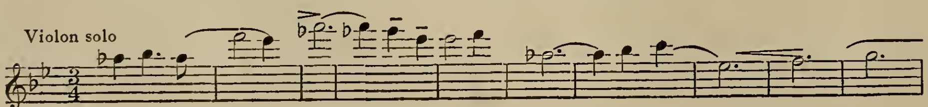


L'affection dont les Pragois entourent leur bonne ville se reflète dans la mélodie que voici :

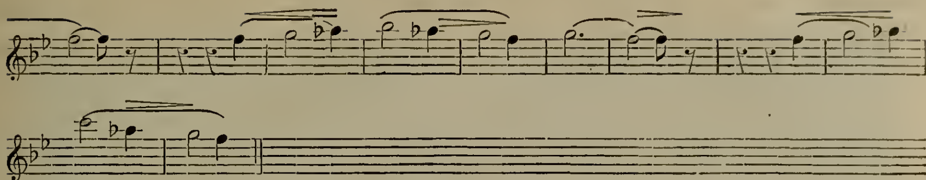


Prague souffre des guerres déchaînées par le mouvement hussite :



La paix et la prospérité rentrent dans la ville éprouvée :





Ceci, à titre de simple memento !

Parmi les autres compositions qui contribuèrent le plus à faire connaître Suk à l'étranger, citons : Raduz et Magulène, *mélodrame sur les paroles de Zeyer, la Suite pour piano* (op. 21) *comprenant un admirable Menuet, devenu un des succès des premiers pianistes contemporains, et les* Quatre Saisons.

Une certaine affinité avec Brahms qui s'accuse dans les premiers ouvrages de Suk ne va pas au delà de Raduz. *Toutes les compositions qu'il a données depuis se distinguent par leur caractère original, exempt de toute influence étrangère* (1).

HENRI HANTICH.

Notes sur la musique orientale. — Au Cambodge — Les Arabes.

Par les soins de M de La lande Calan, résident supérieur par intérim au Cambodge, M. Rousseau musicien distingué, nous adresse une lettre très documentée, où l'intérêt pittoresque le dispute à l'intérêt scientifique, et d'où nous détachons les lignes suivantes.

Pnom-Penh, 8 décembre 1905.

Le Cambodgien est très amateur de musique ; les représentations données par les comédiens indigènes, avec accompagnement d'orchestres composés d'hommes et de femmes, constituent sans contredit le divertissement le plus goûté de toutes les classes de la société cambodgienne.

Les Khmers n'ont point, comme la plupart des autres peuples, des caractères ou des signes graphiques pour représenter les sons, et ils n'ont adopté aucun système de notation étranger. Ils ne composent plus ; ils se contentent seulement de jouer de mémoire d'anciens airs que les débutants apprennent machinalement à exécuter sur un instrument. Le répertoire est donc actuellement très limité.

Les chefs d'orchestre réputés possèdent un choix de cent cinquante à deux cents airs anciens pouvant être joués par les musiciens modernes.

Un orchestre complet comprend un certain nombre de cymbales, de cliquettes,

(1) Compositions de J. Suk parues chez Mojmir, Urbanek-Prague :
Trio, pour piano, violon et violoncelle *op. 2*) ;
Ouverture dramatique pour piano à 4 mains (*op. 4*) ;
Prologue du mélodrame *Raduz et Magulène,* pour piano à 4 mains, avec un solo de violon (*op. 14*) ;
Quatre chants pour chœur d'hommes (*op. 18*) ;
Trois chants pour un chœur mixte (*op. 19*) ;
Suite pour piano (*op. 21*) ;
Une *Elegie* pour piano, violon et violoncelle (*op. 23*) ;
Les *Quatre Saisons*, cycle de compositions pour piano à 2 mains (*op. 22*).

de tambourins et de flûtes, tous instruments qui forment un ensemble étrange, sinon très mélodieux, du moins assez agréable à entendre.

(1). . . . .

Les orchestres des Cambodgiens sont composés d'hommes et de femmes ; les premiers sont infiniment plus éclatants et plus bruyants. Les musiciens jouent en mesure, mais avec un entrain, une volubilité bien en désaccord avec le flegme ordinaire des Cambodgiens. Les mêmes phrases sont souvent répétées, surtout celles qui produisent le plus d'impression sur les auditeurs. Les femmes tirent de leurs instruments des sons doux, des mélodies nettes et charmantes. Il est à remarquer que ces instruments, malgré leur grande variété de formes et de dimensions, sont toujours parfaitement accordés entre eux.

Des troupes de musiciens, de chanteurs et de chanteuses vont, lorsqu'on les demande, donner des représentations dans les maisons particulières ; on les paie à raison de 5 ou 6 fr. par tête et par séance ; on les garde en général toute la nuit et on ne leur laisse guère de repos.

Dans les grands orchestres du palais, les jours de fête surtout, certains insruments sont doublés et même triplés, de manière à produire plus d'effet et aussi, sans doute, afin de permettre aux instrumentistes de s'absenter à tour de rôle sans inconvénient, car les représentations théâtrales durent alors des journées et des nuits entières.

Le local affecté à ces représentations est un simple hangar, sans décors. Assis à la turque, agenouillés ou debout, les assistants laissent au milieu de la « salle de spectacle » un espace libre circulaire dans lequel évoluent les artistes. Les sujets des pièces sont presque toujours puisés dans les livres et les légendes bouddhiques, dont les héros et les dieux ont les premiers rôles. Quelquefois même le drame se réduit à une pantomime assez sobre, coupée de chants débités sur un rythme plus ou moins monotone et scandés de cris discordants d'un caractère sauvage. Les acteurs, généralement au nombre de sept ou huit au plus, deux hommes et cinq ou six femmes, se déplacent assez facilement pour donner des représentations dans les villages.

Le costume des artistes mérite d'être décrit, et sa richesse, sa bizarrerie, suffisent à expliquer l'impression profonde que produisent ceux qui le portent sur une population simple, à l'esprit quasi-enfantin. Les actrices ont la figure peinte en blanc, elles sont coiffées d'une sorte de tiare dorée de forme pyramidale (mokhot), à l'ornementation compliquée et rutilante ; d'énormes jugulaires dorées tombent jusqu'aux épaules ; la poitrine est chargée de colliers brillants ; les bras, les poignets, les jambes sont cerclés de bracelets en métal précieux. La figure, avons-nous dit, peinte en blanc, est l'objet d'un maquillage minutieux qui fait de ces châsses animées d'adorables poupées idéalement artistiques ; enfin, comme pour ajouter à leur charme quelque chose d'étrange, des ongles d'argent ou d'or démesurément longs, recourbés et effilés, emboîtent l'extrémité de leurs doigts fuselés. Quant aux hommes, leur travestissement est variable et approprié au rôle qu'ils remplissent ; signalons le « singe vert » et le « singe noir » (suckri, olloman, balli), dont les apparitions sont fréquentes. — Dans la photographie ci-contre, on remarquera la position des mains qui, seules, exécutent la danse.

(1) Ici, notre honorable correspondant donne une liste, avec photographies, dessins en couleurs et analyse technique, des instruments de musique cambodgiens. Nous réservons pour plus tard cette partie.



Les danseuses du Cambodge (danse des mains coiffées du mokhot.

Les représentations sont visibles de tous, la troupe étant généralement rémunérée directement à titre d'attraction par un riche mandarin ou le roi. A Pnom-Penh, capitale du royaume, l'art dramatique perpétue, avec les traditions nationales, la haute littérature, la théologie bouddhique et le débit rythmé du pur langage rituel.

ROUSSEAU.

M. Hartwig Derenbourg, le savant professeur d'arabe à l'Ecole des Hautes Etudes et à l'Ecole des langues orientales, membre de l'Institut, veut bien nous adresser la lettre suivante :

Paris, le 6 janvier 1906.

Mon cher ami,

Les notes du professeur Collangette que vous avez publiées dans la Revue musicale *sur la musique arabe m'ont vivement intéressé et instruit beaucoup. Mes scholies pédantesques ne vous apporteront qu'un petit complément bibliographique.*

Les documents et anecdotes sur le pouvoir magique de l'art musical pourraient être multipliés sans difficulté. Signalez, je vous prie : les Prairies d'or *de Masoudî (mort en 956; voir l'Index général dans l'édition de Barbier de Meynard, IX, p. 215) ; les* Mille et une nuits *(nombreux passages anciens et relativement modernes jusqu'à la fin du XV*e *siècle); la belle monographie d'Ibn Khaldoûn dans ses* Prolégomènes, *écrits dans la seconde moitié du XIV*e *siècle, traduits par M. de Slane* (Notices et extraits des manuscrits, *XX, p. 410-422*), *traduction parfaite qui mériterait une reproduction intégrale dans la* Revue musicale; *W. Lane,* Modern Egyptians, *éd. de 1846, II, p. 63-105. J'en passe, et des meilleurs.*

Vos lecteurs sont peut-être exposés à ignorer que le livre d'Ibn Sinâ (nom arabe d'Avicenne, 980-1037 de notre ère) est une vaste encyclopédie composée de quatre sections : Logique ; Physique ; Mathématiques et Astronomie ; Théologie. *La musique y est considérée comme se rattachant aux sciences mathématiques, sujet de la section troisième. Le titre général :* Remède, *signifie :* Remède contre l'erreur.. *Il faut dire aussi que les « Frères sincères » ou « Frères de la pureté » est un titre désignant une Académie de philosophes et de savants groupés à Bassorah, auteurs d'une Encyclopédie comprenant 51 Traités et représentant l'état de la science arabe aux environs de 1500.*

J'ajouterai enfin que les six cordes du 'oûd *font penser à la guitare plutôt qu'à la mandoline (V. W. Lane,* Modern Egyptians, *édit. de 1846, II, planche de la p. 74).*

Ce que je ne veux pas omettre, c'est d'apprécier à sa valeur votre enquête sur la musique orientale et de vous dire avec quelle impatience j'attends les richesses musicales que le professeur à l'ouïe exercée et à la curiosité aiguisée rapportera de son excursion à Damas.

Cordialement vôtre,

HARTWIG DERENBOURG,
Membre de l'Institut.

Folklore. — La musique et le chant des oiseaux. — Le coucou.

A propos de la leçon (sur le chant des oiseaux et les origines de la musique, d'après Darwin) que M. Combarieu a faite au Collège de France et que nous avons publiée dans un des derniers numéros de la *Revue musicale*, M. Hector Collard, de Bruxelles, veut bien nous donner deux indications bibliographiques dont nous le remercions vivement Il nous signale les ouvrages suivants où le chant des oiseaux a été noté : 1° J. Vincent : *Nos oiseaux* (Bruxelles, G Balat, éditeur, 1898 ; 2° F. Schyuler Mathews : *Field Book of wild Birds and their music, a description of the character and music of Birds, intended to assist in the identification of species common in the Eastern United States.* G. P. Putman's sons, 1904 ; New-York, 27 et 29 W twenty third St.-London, 24, Belford st. Strand). — Et M. René Bloch, professeur agrégé de l'Université, nous communique enfin les notes suivantes, d'après le curieux livre d'Engel, *Myths and facts* :

CHANT PROPHÉTIQUE DES OISEAUX. — *Le chant des oiseaux passe peut-être plus souvent pour un bon présage que pour un mauvais. Chez les nations slaves, surtout les Polonais et les Lithuaniens, le cri du hibou annonce le malheur et la mort ; de même en Allemagne, quand la petite orfraie fait son apparition dans un village, par une nuit claire, et se perche sur les bâtiments d'une ferme pour lancer son chant mélancolique, il y a bien des gens qui en induisent qu'avant peu il y aura une mort dans la famille du fermier. D'ailleurs, une croyance semblable règne dans l'Hindoustan* (1).

Le croassement du corbeau est considéré en Russie et en Serbie comme annonçant le sang versé (2). *Le chant du cygne mourant est une tradition ancienne familière à tous. Pourtant notre cygne ordinaire ne produit pas de sons qui puissent expliquer cette tradition ; mais on sait que le cygne sauvage* (cycnus ferus), *appelé également le cygne siffleur, quand il plane, jette un cri perçant, qui peut paraître bien aigu lorsqu'on l'entend de près, mais n'en produit pas moins un effet agréable, quand il part d'une grande troupe d'oiseaux volant haut dans l'air et quand on l'entend parmi les sons variés de toute une gamme, qui augmentent ou diminuent d'intensité suivant les mouvements des oiseaux et le cours de l'air. Le chant du cygne mourant est une idée qui semble en relation avec la tradition scandinave des Valkyries, vierges en armes qui avaient des ailes de cygne. Lors des batailles, les Valkyries venaient en volant dans l'air et, planant au-dessus de la scène de carnage, elles désignaient ceux qui devaient tomber dans le combat* (3).

Le coucou passe chez les Russes et chez la plupart des autres nations slaves pour un oiseau de tristesse. D'après une tradition serbe, le coucou (appelé Kukawiza) était une jeune fille qui pleurait sans cesse la mort de son frère, si bien qu'elle fut changée en un oiseau, qui lance dans l'air les deux notes mélancoliques de sa plainte incessante. Une jeune Serbe qui a perdu son frère (son amant ?) ne peut jamais entendre le coucou sans verser de larmes. En outre, en Serbie, le coucou est considéré comme un oiseau prophétique, surtout par les heyduk *ou brigands, qui cherchent à connaître l'avenir d'après son premier ou son dernier chant* (4).

Pour les races germaniques, le chant du coucou qui se fait entendre pour la première fois au printemps, est, en général, de bon augure. Les paysans allemands

(1) *A View of the History, Literature and Religion of the Hindoos*, by the Rev. W. Ward, Madras, 1863, p. 160.

(2) *Stimmen des Russischen Volks*, von P. V. Götze. Stuttgart, 1828, p. 17.

(3) *Die Mythologie des Nordens*, von K. F. Wiborg ; ans dem Dänischen von A. v. Etzel. Berlin, 1847, p. 147.

(4) *Volkslieder des Serben*, übersetzt von Talvj. Leipzig, 1853, vol. II, p. 380.

ont aujourd'hui encore une croyance, que la mythologie germanique nous montre comme existant à l'époque ancienne : en comptant le nombre de fois que l'oiseau répète son appel, on peut en tirer le nombre des années que l'on a encore à vivre, ou le nombre des années qui s'écouleront avant un événement que l'on a des raisons d'attendre. Une vieille histoire raconte qu'après avoir mené une vie plutôt déréglée, un homme résolut de l'expier et de se faire moine pour le reste de ses jours ; il allait pénétrer dans le monastère lorsqu'il entendit précisément le coucou : c'était le première fois, au printemps. Anxieusement, il compta le nombre des appels et, trouvant qu'il se montait à vingt deux, il changea aussitôt d'idée : « Si j'ai encore vingt-deux ans à vivre, se dit-il à lui-même, je puis aussi bien me permettre vingt ans encore les plaisirs du monde ; il me restera donc deux années entières pour en proclamer la vanité au couvent. » Et, en même temps, il reprit le chemin du monde.

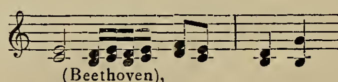
En Suède, les jeunes paysannes pensent que le chant du coucou leur indique combien elles ont encore d'années à rester sans être mariées ; mais en général elles se bouchent les oreilles et se sauvent, après l'avoir entendu un petit nombre de fois ; une fille qui l'a entendu plus de dix fois déclare d'un ton piqué qu'elle n'est pas superstitieuse et qu'elle ne croit pas le moins du monde au chant du coucou.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALLE. — III.

LE MODE MAJEUR (suite). — LA TIERCE.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)



Nous savons de quels ancêtres vient notre mode majeur. Nous avons à étudier maintenant son organisation et son mécanisme. Avant toute analyse, je m'arrêterai au fait caractéristique : la tierce majeure, qui, reproduite trois fois (sur le 1er, le 4e et le 5e degré de la gamme diatonique), constitue les harmonies essentielles du mode que nous étudions. C'est, après la tonique et avec elle, l'élément capital du système, celui qui détermine la place du demi-ton et fixe ainsi la « manière d'être ». Là où la tierce est absente, l'oreille reste dans l'incertitude et ne sait quel langage on lui parle. Sans elle, il n'y a pour nous ni mode reconnaissable ni harmonie possible ; et la théorie moderne elle-même ne peut s'en passer. Depuis plus de trois siècles, elle est considérée comme le fondement de la musique. Une tierce majeure, suivie ou précédée d'une tierce mineure, donne « l'harmonie parfaite » (en majeur ou mineur) ; une troisième tierce (mineure) ajoutée donne le premier accord dissonant, celui de septième. On a ainsi la

construction d'accords types dont tous les autres sont dérivés. Telle fut la doctrine de Rameau (1), schématisme un peu simpliste, mais formule pratique des usages suivis par les clavecinistes-accompagnateurs depuis l'adoption de la basse chiffrée, et encore admise aujourd'hui. Bien qu'on puisse trouver bizarre l'idée de considérer tous les accords comme des superpositions de tierces, la tierce est devenue le commun diviseur de toutes les agrégations harmoniques. Inhérente à l'art populaire qui en fait un emploi instinctif, aussi bien dans le choix des intervalles successifs que dans le chant à plusieurs parties, elle a, dans la polyphonie savante, une sorte de privilège interdit aux quintes et aux octaves : les successions facultatives. Nous avons donc dix raisons pour une de commencer nos études par le sujet que j'aborde aujourd'hui. Je le replacerai dans son cadre historique. Ce cadre est tellement vaste, qu'en esquissant une monographie de la tierce, et en retraçant les antipathies et les injustices, les méfiances, enfin les honneurs tardifs dont elle a été l'objet, je serai amené à résumer l'histoire de la musique (occidentale).

*
* *

Son caractère essentiel, c'est la consonance, même dans la gamme tempérée où les intervalles n'ont pas la justesse mathématique (2). Rappelez-vous les charmants effets obtenus, à l'aide de la tierce, par Mozart, Bizet, Gounod, cent autres. Alors que la quinte ne produit un effet agréable que dans le registre grave et que, partout ailleurs, elle donne l'impression d'un groupement pauvre, incomplet et sec, la tierce, même dans le registre aigu, est douce à entendre et agréable (3). Elle figure cependant à un rang inférieur, après la quinte, la

(1) A vrai dire, Rameau eut quelque peine à suivre partout son principe, par exemple dans l'explication de l'accord de sixte construit sur le 4e degré : « Cette dissonance que nous ajouterons ici ne sera-t-elle point contre le son fondamental ? Ce sera une sixte qui est consonante, mais qui formera dissonance avec la quinte de ce son fondamental ; et il semble que nous nous contredisons en cette occasion, vu que nous avons avancé que la septième était la source de toutes les dissonances. L'on verra néanmoins que l'accord dissonant formé de cette *sixte ajoutée* n'est autre que celui de la grande sixte, renversé de la septième (*Traité d'harmonie*, p. 64). Mais dans le supplément au 7e chap. du 2e liv. de ce *Traité*, il déclare que l'accord de sixte « doit être regardé comme *original* ». On lit dans l'*Encyclopédie méthodique* de Framery et Guingené (1791) : « Cet accord, que Rameau et d'autres auteurs ont présenté comme un *accord fondamental*, a donné lieu à beaucoup de discussions, de querelles même, et lui a causé beaucoup d'embarras pour le concilier avec celui de la septième simple qui se fait sur la seconde note du ton, et dont il n'est que le renversement ; il lui a fait imaginer le « double emploi » qu'on a longtemps tourné en ridicule... Nous dirons seulement ici que la sixte ajoutée est absolument inutile, et qu'en considérant que tous les accords dans leur ordre direct sont formés des tierces ajoutées les unes sur les autres, on ne peut s'accoutumer à regarder comme direct un accord dont le 4e son fait seconde avec le 3e, et sixte avec le son donné pour fondamental » (Cf. Riemann, *Geschichte des Musikth.*, p. 465 474, 491). — En ajoutant au-dessus de la tierce, la sixte, on obtient un accord de trois sons qui, pour les théoriciens, est bien un renversement.

(2) Dans la gamme des Pythagoriciens, la tierce était représentée par le rapport $\frac{81}{64}$. Deux sons produits par deux groupes de vibrations qu'exprime un rapport de ce genre produisent un 3e son que détermine leur différence ; or 17, dont les octaves successives sont 34 et 68, est légèrement dissonant avec 64 ; aussi les physiciens ont-ils, dans leur gamme, abaissé le *mi* d' « un comma », pour réduire la tierce au rapport $\frac{5}{4}$ (où le son différentiel, 1, est la double octave inférieure de 4). — Dans la gamme tempérée, la tierce est un peu plus grande que $\frac{5}{4}$. Cette différence est, dans la pratique, fort peu de chose. On va, selon les cas, de l'une à l'autre de ces tierces, avec une liberté qui, dans le domaine de l'harmonie, semble être analogue à celle qu'il convient de prendre, quelquefois, à l'égard de la mesure et du rythme.

(3) Je me sers à dessein du mot *agréable*, car il est impossible de donner une définition rigou-

quarte, l'octave et leurs combinaisons, parmi les consonances qu'admet la théorie moderne, et dont voici la liste : octave (2 : 1), quinte (3 : 2), quarte (4 : 3), douzième (3 : 1), double octave (4 : 1), onzième (8 : 3), tierce majeure (5 : 4), tierce mineure (6 : 5), sixte mineure (8 : 5), sixte majeure (5 : 3).

Un des faits les plus importants de l'histoire de la musique et de la grammaire musicale, c'est que pendant très longtemps la tierce a été considérée comme une dissonance, ou, selon le mot antique, comme une *diaphonie*. Cela paraît étrange, mais rien n'est plus certain. Dans une énumération des règles du contrepoint pratiquées avant le XIIIe (1) siècle, on lit que *l'accord parfait est l'octave ou la quinte* ; que la tierce *est un accord imparfait* et qu'elle *requiert après elle un autre accord*, c'est à-dire qu'elle doit être *résolue* comme les autres dissonances. Sauf de rares exceptions, une erreur aussi grave a persisté, dans la musique, jusque vers la fin du XIVe siècle. Comment a-t-elle pu peser si longtemps sur la musique et en arrêter les progrès en rendant toute véritable harmonie impossible ? A qui en revient la responsabilité ? Sous quelle influence, enfin, a-t-elle été abandonnée ? J'ai à examiner rapidement ces trois points.

1° Tout le moyen âge, en matière musicale, a cru qu'il continuait l'antiquité gréco-latine et ne s'est pas rendu compte de ce qui la distinguait de lui. En second lieu, il a eu la superstition de cette antiquité, où il plaçait la source de la « doctrine ». Or, les Grecs nous ont laissé une théorie de l'harmonie que le mot *barbare* peut seul caractériser (2). Musiciens, tout nous porte à croire qu'ils l'ont été, dans la pratique, à un degré supérieur. Malheureusement, ils ont voulu faire la théorie de leur art (pensée qui ne vint à l'esprit d'aucun des grands maîtres de l'époque classique : le Ve siècle avant l'ère chrétienne) ; et, cédant à leur goût pour les hautes spéculations, cédant aussi à l'impulsion initiale de Pythagore, ils ont absorbé la musique dans les mathématiques. Rien n'est plus éloigné du vrai sens musical que leur classification des consonances et des dissonances. La voici :

Consonances (συμφώνιαι) :	*Dissonances* (διαφώνιαι) :
L'octave (et la double octave) ;	Le demi-ton et le ton ;
La quinte (et la douzième) ;	Les *tierces majeure et mineure* ;
La quarte (et la onzième) ;	Le triton ;
(En vertu de ce principe que quand on ajoute un intervalle consonant à l'octave, on obtient encore un intervalle consonant).	Les *sixtes majeure et mineure* ;
	Les septièmes majeure et mineure.

Il est inutile de reproduire ici tous les textes d'où cette classification est tirée (3) ;

reuse de la dissonance qui ne soit pas contredite, dans la pratique, par certains faits. Je sais bien que le mot *agréable* est susceptible, lui aussi, d'interprétations très diverses : mais ici, pratiquement, nulle équivoque n'est possible. « Il faut être dépourvu de sens, comme dit Mersenne, pour nier qu'elles (les tierces) soient consonantes. »

(1) Le document auquel je fais allusion, et qui a été signalé pour la première fois par l'abbé Lebeuf au XVIIIe siècle, n'est pas un « Traité », comme on le dit ordinairement, mais une série de notes, une sorte de memento écrit en langue vulgaire au bas des pages d'un manuscrit (B. N. 813, p. 269, provenant du fonds Saint-Victor, *fonds latin* 1539).

(2) Je mets à part leur théorie du rythme.

(3) Cf. Cléonide (*Isagoge harmonica*, ch. 8, Meib.). — « Combien y a-t-il de consonances dans le système parfait ? — Six. — Quelles sont-elles ? — La quarte, la quinte, l'octave, la onzième, la douzième et la double octave » (Bacchius le Vieux, IIe siècle après Jésus-Christ, *Introduction à l'art musical*, dans Janus, *Musici scriptores græci*, p. 293). — Aristoxène, distinct de l'école mathé-

mais la définition suivante et l'exemple qui l'accompagne méritent d'être retenus : « les paraphonies tiennent le milieu entre les consonances et les dissonances ; *c'est ce qui apparaît quand on entend le triton et la tierce* (1) » (Gaudentius, IIe siècle). Ainsi, voilà un théoricien grec — de l'école d'Aristoxène — qui met le triton (*do* ♮ -*fa* ♯) sur le même rang, au point de vue de l'harmonie, que la tierce *do* ♮ -*mi* ♮ (et Fétis a voulu voir là l'origine des premiers essais polyphoniques du moyen âge !). Un art musical pratique serait bientôt jugé, s'il s'appuyait sur une base aussi étrange, et s'il prétendait faire de l'harmonie avec de pareilles idées.

Cette partie de la théorie musicale des Grecs a été viciée, dès le principe, par un faux point de départ : les nombres 1, 2, 3, 4, donnant, par leurs rapports, les premiers intervalles connus, une préoccupation purement arithmétique, étrangère à l'art, s'est substituée au sentiment musical lui même. L'énorme autorité de Pythagore, créateur génial de la science des nombres, a maintenu cette substitution pendant une trop longue série de siècles, et les Grecs se sont ingéniés à la justifier par une erreur nouvelle et d'un autre genre, mais connexe à la précédente : la théorie du *mélange*.

Pour eux, la consonance résulte d'un mélange où les deux éléments composants se pénètrent si bien, qu'ils deviennent indiscernables ; et ce mélange se produit lorsque les deux sons simultanés ont un rapport simple comme 2 : 1 (octave), 3 : 2 (quinte), 4 : 3 (quarte)... C'est quelque chose de semblable, disent-ils, au « mélange du vin et du miel ».

Aristote donne plusieurs fois cette explication du *mélange* en comparant les sons avec les couleurs et en faisant intervenir la théorie pythagoricienne des nombres simples, grâce auxquels les rapports rationnels (εὐλογιστοί) sont seuls possibles (cf Περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν, ch. 3 ; *De anima*, III, 2, p. 429a ; *Mét. N.*, p. 1092b, etc., et Platon, *Banquet*, 188). Pour Aristote (corrigeant ou complétant en cela la doctrine de Démocrite), le mélange, μῖξις, est un des principes nécessaires à la différenciation de la matière primordiale et à la formation du monde. Cette théorie, d'après laquelle deux éléments qui se combinent en forment un troisième unique et nouveau (ἕν τι), est passée chez les Latins : « . . *unum quidam fiat ex multis* », dit Sénèque en la résumant. Et nous allons la retrouver dans toute la théorie musicale des modernes pendant plusieurs siècles. — Explication mauvaise, car, pour qu'il y eût « mélange », il faudrait que les deux sons fussent émis simultanément ; or la mélodie pure (forme première de la musique), où tout est *successif*, est fondée, tout aussi bien que l'harmonie, sur la consonance et la dissonance. De plus, le caractère agréable de la tierce tient, non pas à l'impression de l'unité, mais au contraire à celle de la diversité (dans la sympathie et l'entente). Au lieu d'assimiler les deux notes au vin sucré, je les comparerais à deux jeunes fiancés qui s'entendent parfaitement, malgré (et à cause de) leur dissemblance.

Cette théorie grecque de la consonance (2), avec les idées accessoires qui la soutiennent ou lui font cortège, est passée chez les modernes, protégée par l'autorité de quelques grands noms, avec tout l'héritage de la civilisation antique ; mais elle n'a pas eu partout la même fortune. L'Arabe Al-Farabi (au xe siècle)

matique de Pythagore, considère la consonance et la dissonance comme des *faits* donnés par l'oreille, mais en donne une théorie erronée, parce qu'il considère l'une et l'autre comme dépendant de la *grandeur* de l'intervalle, confondant ainsi deux choses qui ne dépendent pas du même principe. — Ptolémée, introduisant une classification nouvelle, semble bien croire que les tierces sont *les plus douces des dissonances* ; mais, en somme, l'antiquité n'a admis ni les tierces ni les sixtes parmi les consonances.

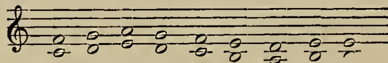
(1) « Παράφωνοι (δὲ) οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου....ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται.... καὶ ἐπὶ δύο τόνων » (*Introduction harmonique*, dans Janus, *ibid.*, p. 338).

(2) Tous les textes s'y référant ont été réunis par M. Stumpf (*Abhandlungen Münchener Akademie*, 1898, t. XXI, ouvrage qu'on peut consulter à la Bibliothèque Nationale de Paris).

essaya d'introduire le système grec chez les Perses ; il échoua, parce que les Perses avaient déjà un système musical développé, qui se dressait devant celui des Grecs et lui opposa une force de résistance sérieuse. Il n'en fut pas de même en Occident.

2° Les peuples d'origine latine — sans doute parce qu'ils n'avaient ni art ni doctrine suffisamment développés au moment où la civilisation antique pénétra chez eux — acceptèrent avidement et aveuglément la théorie qui vient d'être exposée, non seulement avec les annexes de l'idée principale, mais avec les erreurs que les agents de transmission avaient commises. L'opinion des Grecs (même altérée sur beaucoup de points par les commentateurs) eut autant d'autorité, dans le domaine musical, que le texte de la Bible dans le domaine religieux. Dès le IXe siècle, on voit le théoricien Aurélien de Réomé écrire ceci : « *Ceux qui ne goûteraient pas mes idées ou s'imagineraient y découvrir des erreurs doivent savoir que toutes les distinctions mentionnées ici, de même que la discipline musicale dans son entier, sont de source grecque* (1). » Ce texte peut être considéré comme ayant une signification générale et représentant la mentalité d'une longue période. Les conséquences de cette superstition furent déplorables.

Le problème qui s'est posé, durant plusieurs siècles, dans l'esprit des musiciens du moyen âge peut être ainsi formulé : *Comment doit-on accompagner un chant donné, de façon à faire de l'harmonie* ? Problème que l'art populaire résout instinctivement, sans avoir à s'embarrasser du fatras des théories ! mais problème qui devient singulièrement difficile (2), et qui, en fait, était insoluble, pour ceux qui l'abordaient par les voies de la tradition pythagoricienne ! Au lieu de s'abandonner au sentiment naturel de l'harmonie, les théoriciens se retournèrent vers ces dieux lointains, Aristote et Pythagore, dont la pensée les obsédait. Ils cherchaient la polyphonie vocale, qui est un besoin social, mais ils se croyaient tenus de la faire entrer dans les cadres tracés par des règles d'école dont ils étaient prisonniers. Les Grecs avaient dit que la quarte et la quinte sont, avec l'octave, les meilleures consonances ; c'est donc à la quarte ou à la quinte qu'ils se crurent obligés de doubler une mélodie :



et pour désigner cette « harmonie » ils employèrent justement le mot qui, chez les Grecs, désignait la dissonance ! La première théorie complète de l'*organum* ou *diaphonie* se trouve dans un traité dont le plus ancien manuscrit est à la Bibliothèque du chapitre de Cologne et où on lit : « On sait que l'*organum*, ou *diaphonie*, vient naturellement de la consonance de quarte. » On y lit encore que « par la consonance de quarte, on obtient un *mélange* des voix agréable » (3) ;

(1) Texte cité par M. Gevaert (*La mélopée antique*, p. 106).

(2) En voici la preuve. M Gevaert, qui a pour les Grecs une indulgence bien explicable, et qui, pour les défendre, identifie trop souvent les choses antiques et les choses modernes avec une habileté où le savant fait place à l'avocat, croit que c'est par la voie du *genre enharmonique* que les Grecs sont (ou seraient) arrivés à la tierce majeure !... Quant à la tierce mineure, il pense que les musiciens l'ont trouvée en prenant d'abord la tierce majeure (*la-do*♯), pour redescendre à la quinte (*do*♯-*fa*♯) et remonter ensuite (*fa*♯ *la*♮). V. *Mélopée antique*, 1895, p. 12, note 3, et *Musique de l'Ant.*, I, p. 312.

(3) *Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio.* Cf. Hans Müller, *Hücbald's echte und unechte Schriften*, 1884, p. 79.

que « quelquefois, là où l'espace manque (*deficientibus spatiis*), on peut bien user de la tierce et même *de la seconde*, mais que c'est là une licence (*abusivum organum*) ». — La quinte, pour les mêmes raisons, obtint les mêmes honneurs ; et le même principe servait à les justifier. Un théoricien mort au commencement du xe siècle (en 915), Réginon (de Prüm), cite un passage de Martianus Capella (grammairien du ve siècle) où il est dit que dans le bois sacré d'Apollon les arbres répètent les mélodies du dieu : les rameaux d'en bas et les rameaux d'en haut chantent à l'octave ; *ceux du milieu sont au degré qui divise l'octave en une quarte et une quinte.* — Si le dieu de l'harmonie, si la nature elle-même donnent cet exemple, comment l'homme ne le suivrait-il pas ? La tierce (*ditonus* = intervalle de deux tons) est une consonance imparfaite, qui peut être admise exceptionnellement, *en passant* (per accidens), mais qui a besoin d'être résolue. Marchettus de Padoue (*Lucidarium musicæ planæ,* écrit en 1274) met la tierce parmi les « diaphonies » que l'on peut entendre... à la rigueur !

Quelques références : Coussemaker, *Scriptores*, III, p. 496 (Anonyme XIII) ; *ibid.*, 366, Anonyme V, la tierce est rangée, avec la sixte et la dixième, parmi les consonances équivoques (*minus claræ*) ; I, p. 378, l'auteur anonyme du *De musica libellus* met les tierces majeure et mineure au dernier rang, comme « imparfaites » ; même classification, *ibid.* I, p. 97 et suiv. C'est la théorie que reproduisent Francon de Cologne (fin du xiie siècle, auteur de l'*Ars cantus mensurabilis*), Jérôme de Moravie (2e moitié du xiiie siècle), Simon Tunstede (Coussemaker, III), Jean de Garlande (*ibid.* I, 97) et un grand nombre d'anonymes. Guido d'Arezzo, en son *Micrologus*, ch. xviii (Gerbert, II, 21), n'a pas d'autre théorie que celle-là.

Quant à l'explication de la consonance, elle est directement empruntée aux anciens, et c'est un témoignage nouveau de la sujétion complète où fut tenu l'esprit musical du moyen âge. L'auteur le plus ancien qui ait écrit sur le chant à plusieurs parties, le moine flamand Hucbald (ixe-xe siècle), définit ainsi la consonance : un *mélange* (permixtio), comme Aristote (1). Un bénédictin, Réginon, donnait la même définition (dans Gerbert, I, 237) : « Consonantia est acuti soni gravisque *mixtura*, suaviter *uniformiterque* auribus accidens : — *La consonance est le mélange d'un son aigu et d'un son grave, donnant à l'oreille une agréable impression* D'UNITÉ. »

3° Ces idées ont régné pendant plusieurs siècles et arrêté le progrès de la musique durant leur règne ; elles rendent aujourd'hui presque intolérable pour nous la musique d'un Pérotin (xiie siècle) récemment publiée (2). Pour trouver une idée raisonnable sur ce point de la théorie, il faut aller jusqu'aux *Institutions harmoniques* de Zarlino (1558, II, ch. 8), qui considère les consonances à un point de vue différent, opposé même, en distinguant celles qui sont « vides », comme l'octave, et celles qui doivent leur charme à la *diversité* des éléments composants (3). Pour la musique pratique, c'est au milieu du xive siècle environ que l'on place l'abandon des anciennes routines et l'apparition d'usages nouveaux. Bien qu'il ait adopté les idées grecques, M. Gevaert, au risque de se contredire, apprécie de la manière suivante cette révolution : « Après deux cents ans et plus de tâtonnements dans les ténèbres, une grande lumière brilla

(1) « Consonantia est duorum sonorum rata et concordabilis *permixtio* » (dans Gerbert, *Scriptores*, I, 107).

(2) Par l'*Oxford music history*.

(3)... *lequali hanno maggior possanza d'occupar l'Udito con Suoni* DIVERSI. C'est juste le contraire de l'explication donnée par Aristote.

soudain : les musiciens reconnurent les consonances de tierces (1). » Il ajoute que cette « trouvaille décisive », grâce à laquelle la musique telle que nous la concevons aujourd'hui était fondée, eut lieu « sans que l'on sache au juste où, quand et par qui ».

3° Cette question mérite de nous arrêter quelques instants. Pour résoudre le problème des origines qu'elle pose comme insoluble, je reprendrai une idée magistrale de M. Hugo Riemann, qui, par delà la grammaire, va nous faire pénétrer au cœur même de l'histoire de la musique. Il s'agit sans doute d'une hypothèse, et non d'une démonstration ferme ; mais cette hypothèse est bien près d'apparaître comme une vérité solidement établie. Elle oppose le génie des peuples latins à celui des peuples du Nord, la science et la spéculation à l'instinct et à la nature, et permet de voir clairement que le jour où l'alliance se fit entre ces deux manières d'être opposées fut le jour du progrès décisif.

Tandis que les peuples romans, tout imbus d'éducation gréco-latine, prenaient les théories antiques comme base de leur art et s'évertuaient sans succès (parce que l'idée de la tierce leur était étrangère et qu'il leur était impossible de la trouver par voie spéculative) à organiser le chant à plusieurs parties dans le sens des règles pythagoriciennes, d'autres peuples, plus naïfs, moins enivrés ou embarrassés de doctrine, et bénéficiant, si l'on peut dire, de leur infériorité au point de vue de la culture intellectuelle, s'étaient tout simplement abandonnés à leur instinct pour créer leur musique.

M. Riemann pense que, dès l'origine, les Anglo-Saxons avaient organisé leurs chants d'après les principes *naturellement* trouvés de l'harmonie, et que c'est seulement le jour où leurs habitudes ont été connues des peuples romans, que la période de « ténèbres » a été suivie d'une période de lumière. Cette conception de l'histoire musicale et des transformations de la théorie (aboutissant à un dualisme qui se fait encore sentir dans nos livres d'enseignement) s'appuie sur divers témoignages. Voici les principaux :

a) Un écrivain qui est du XIIe siècle seulement, mais qui fait connaître un état de choses bien antérieur à cette époque, Gérald de Barri (*Giraldus Cambrensis*), dans sa *Descriptio Cambriæ*, I, VI) — il s'agit du pays de Galles, — parle de la musique des Anglais ; il dit d'abord qu'ils ne chantent pas à l'unisson (*uniformiter*), mais à beaucoup de parties, si bien qu'il y a « autant de voix et de sons différents que de têtes de chanteurs ». Il ajoute : « Les Anglais qui habitent ce pays (région du nord de la Bretagne, au delà de l'Humbrie)... sont arrivés à cette spécialité nullement par l'art (lisez *par la science*), mais en suivant *des* USAGES *très anciens qui, avec le temps, sont devenus une* SECONDE NATURE. » La polyphonie vocale leur est « instinctive », et « les enfants eux-mêmes, ce qui est merveilleux, la pratiquent ». Il ajoute que « c'est probablement des Danois et de la Scandinavie que viennent ces habitudes musicales » (2).

b) Un écrivain anglais, Walter Odington (Coussemaker, I), qui enseignait à Oxford au XIIIe siècle et dont les ouvrages sont antérieurs à 1275, nous montre la distance qui, pour les gens de son pays, sépare la théorie de la pratique et nous apprend nettement que de son temps, en Angleterre, l'emploi (pratique) de

(1) Gevaert, *Traité d'harmonie*, I, p. 34. Si les Grecs ne se sont pas trompés — comme le pense M. Gevaert, — pourquoi parler de « tâtonnements dans les ténèbres », de « trouvaille décisive », etc... ? Il y a là une contradiction que je ne comprends pas.

(2) *Rerum Britannicarum medii ævi Scriptores*, I, XXXVI.

la tierce était considéré déjà comme ancien. Il constate (*ibid.*, p. 191) que le rapport de quinte, 3 : 2, est la combinaison du rapport de tierce majeure (5 : 4) et de tierce mineure (6 : 5). En effet, $\frac{5 \times 6}{4 \times 5} = \frac{30}{20} = \frac{3}{2}$; et il en conclut que, puisque la quinte est un tel produit, inversement la tierce majeure doit bien être 5 : 4, et la mineure 6 : 5. Mais, d'autre part, la tierce majeure comprend 2 tons entiers : $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8}$, qui donnent un intervalle ($\frac{81}{64}$) supérieur de l'intervalle $\frac{81}{80}$ à la tierce majeure qui vient d'être évaluée d'après la division de la quinte. Mais, dit-il, la différence est si petite que, *dans la pratique, on regarde la tierce majeure comme consonante ;* il en est de même pour la tierce mineure, *trop petite* du même intervalle $\frac{81}{80}$. Enfin, Walter Odington est le premier qui parle de l'accord parfait avec redoublement à l'octave : 64, 81 (pour 80), 96, 128 = 4, 5, 6, 8 = *do*, *mi*, *sol*, *do*.

c) Le célèbre canon anglais du XIIIe siècle, à 6 parties, *Sumer is icumen in*, doit son harmonie excellente et son effet charmant (malgré quelques suites de quintes) à l'usage des tierces et des sixtes Cette pièce a été considérée comme une œuvre exceptionnelle, isolée, à la fois admirable et inexplicable. Ne semble-t-elle pas toute naturelle quand on la rapproche des textes qui viennent d'être cités ?

C'est lorsque cette conception musicale a pénétré chez les peuples latins que les barbaries de l'*organum* et du *déchant* ont été abandonnées, et que le contrepoint — dont l'Angleterre avait été le berceau — s'est régulièrement constitué.

En admettant cette manière de voir et en nous résumant, nous pouvons donc conclure : que la tierce, fondement de l'harmonie, a été méconnue des Grecs et exclue par eux du nombre des consonances ; qu'à leur suite, les peuples d'éducation gréco-latine, très attachés aux théories, ne l'ont adoptée qu'assez tard, à la suite des peuples du Nord, lesquels chantaient d'instinct, au lieu de chanter d'après des principes mathématiques ; qu'il y a eu enfin deux courants principaux dans l'Histoire de la musique (occidentale) : l'un venu du Nord et populaire, où l'on connaissait et pratiquait l'harmonie naturelle ; l'autre méridional et scientifique. De leur rencontre, au XIVe siècle environ, est sortie notre musique, qui a gardé dans sa doctrine ultérieure la marque de cette double origine. Dans l'histoire musicale depuis la Renaissance, on retrouve constamment cette antithèse de deux aptitudes distinctes : l'une aux spéculations l'autre à l'art pratique. Comme le remarque M. Riemann, ce n'est pas dans une tête germanique, mais dans une tête romane — celle de Zarlino, — que la théorie définitive a été conçue. Mais Zarlino, excellent théoricien, était un compositeur médiocre. Inversement, les grands musiciens du XVIe siècle, Palestrina et Orlando de Lassus, furent des compositeurs excellents, mais nullement théoriciens. Tel fut aussi Bach, lorsqu'il réalisa des réformes que d'autres savants avaient élaborées. – Depuis, les Allemands ont pris une ample revanche en matière de théorie !

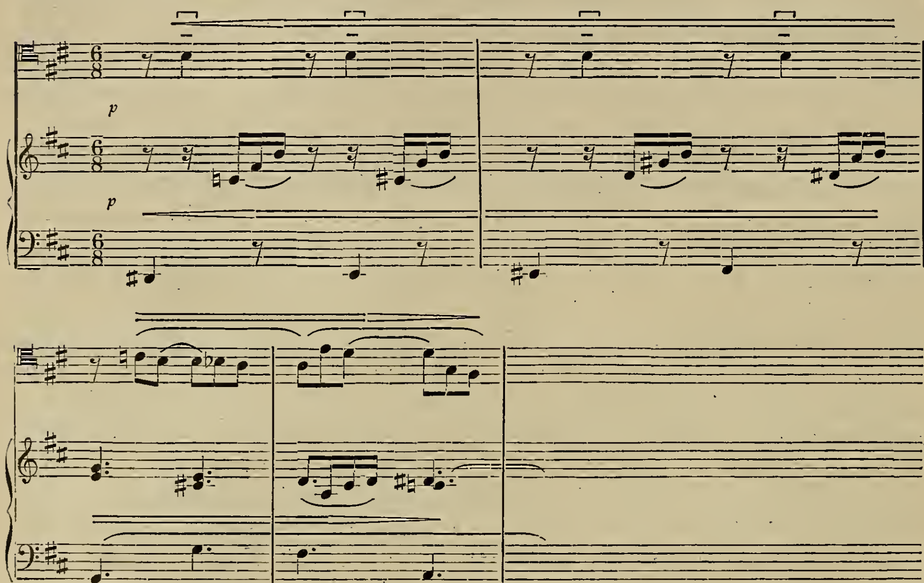
Je viens d'indiquer, à grands traits, ce que pourrait être une monographie de la tierce. Cette introduction m'a paru nécessaire. Nous allons voir maintenant le rôle capital que joue la tierce dans la constitution et le mécanisme de notre majeur diatonique.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.
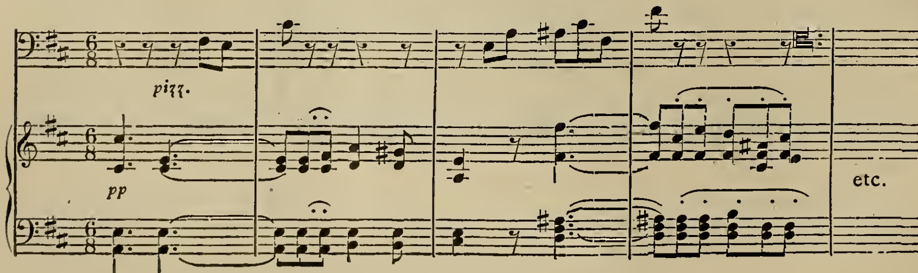
M. Théodore Dubois : Sonate pour piano et violoncelle.

(Heugel, éditeur.)

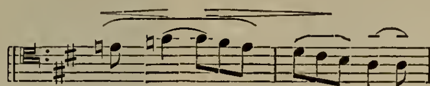
Nous avons eu une première audition des plus intéressantes au Concert Lefort du 10 courant : la Sonate pour piano et violoncelle de M. Théodore Dubois. Dans cette œuvre, écrite en trois parties, on dirait que le maître a voulu rappeler des scènes vécues et d'un souvenir ineffaçable. L'*Allegretto con moto e con calore* pourrait facilement s'intituler « Supplique », à cause de la seule phrase du commencement qui en est le thème principal :
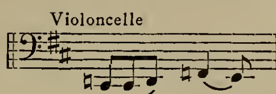


Son caractère syncopé évoque une lente et tenace persuasion qui passe de la joie à la douleur, parfois douce parfois agitée, atteignant même la brusquerie. Ce motif, présenté chaque fois par le violoncelle, augmente peu à peu d'importance. Son intensité croît, comme un fleuve de passions humaines. A cette première idée, nette et chaleureuse. viennent s'ajouter des bribes mélodiques qui passent et repassent avec un coloris changeant comme des apparitions, et qui disparaissent aussitôt en cédant la place à d'autres, plus expressives, plus ardentes. Puis, subitement, le calme renaît, la note suppliante devient tendre, souriante même ; c'est la jolie phrase en *la*, présentée par le piano :



La persistance, le désir d'arriver au but, la confiance la plus absolue en soi et la certitude de réussir, semblent indiqués dans le motif suivant qui sillonne de légères variantes cette page de vie, et, par ses fréquentes apparitions, y ajoute plus de vigueur :
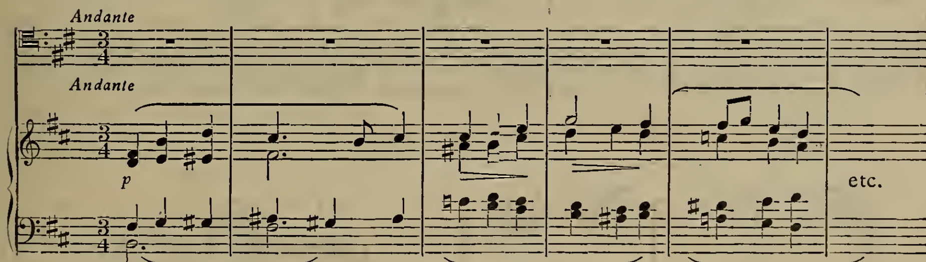


Pourtant, en toute discussion mouvementée, une réaction complète est inévitable. L'esprit se ressaisit et reprend de nouvelles forces. L'auteur s'est évidemment inspiré de cette pensée en intercalant, au milieu du morceau, ce passage en style presque fugué, et où le sujet de la seconde mesure de l'exemple nº 2 a servi de thème :



La rentrée du thème principal est habilement amenée, et la marche des motifs reprend de nouveau, pour aboutir enfin à un apaisement complet.

L'*Andante con Variazioni* possède le repos et la noblesse austère des chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle. Le thème est d'une simplicité délicieuse :



Les *Variazioni* sont plutôt des variantes fleuries, onduleuses, qu'une suite de morceaux détachables tels que nous avons l'habitude d'en voir dans la « variation ». Le gracieux *Andante* de M. Théodore Dubois forme un tout dont on ne pourrait retirer la moindre parcelle. Dans la première variante, dont le thème est chanté par le violoncelle, notons la marche des harmonies descendantes de la basse du piano, et suivons-la bientôt dans sa course ascendante, traversant une suite d'accords les plus divers.

Signalons également la piquante variante dont le thème, entendu dans le medium du piano, est accompagné dans les notes hautes par une suite d'accords en doubles croches brisées, où les tierces et quartes diésées sont d'un effet charmant ; le tout relevé par des *pizzicati* légers du violoncelle.

Le finale, *Allegro bien rythmé*, — sur un air populaire, — rappelant une joyeuse scène campagnarde, se compose d'un thème lourd, exposé par le piano. A celui-ci vient se joindre, en forme de canon, un motif vif en doubles croches, donnan facilement l'illusion des ébats rustiques des toiles de Téniers. Ensuite un chant

très doux, soutenu par le violoncelle, accompagné par un joli mouvement en tierces et sixtes. Cette mélodie d'un caractère recueilli à peine terminée, deux nouveaux sujets apparaissent, s'entraînant mutuellement, se culbutant, se dépassant, et rencontrant les deux premiers thèmes ; ils forment avec ceux-ci une riante farandole, où tous ces spirituels motifs se superposent à tour de rôle en une bonhomie et une grâce constantes.

Thèmes du Finale :

N° I

Allegro bien rythmé. *ff* *pizz.*

Air populaire *ff* etc.

N° II

p *p* etc.

N° III

Sempre ff *sempre ff* etc.

N° IV

etc.

N° V

Léger etc.

Violoncelle

Enfin, par un mouvement inattendu, le thème principal, imposant dans sa lourdeur pastorale, soutenu par une pédale massive, se dégage du tourbillon et cède en un élan sublime à l'entraînement du joyeux thème canonique.

Cette sonate, d'un caractère très élevé, occupera une place importante dans le répertoire.

LOUIS KEYZER.

Théâtres et Concerts.
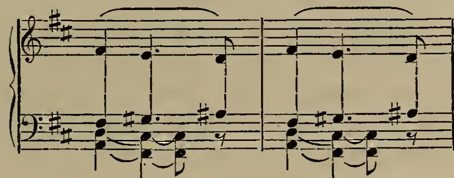


Bordeaux. Grand-Théâtre. — L'*Anniversaire*, drame musical en 1 acte, de MM. *Jean Ferval* et *Jean Harold*, musique de M. *Adalbert Mercier*, créé à Bordeaux le 5 janvier 1906.

L'intéressant effort de décentralisation artistique tenté par *M. F. Boyer*, le sympathique directeur de notre première scène, vient encore cette fois d'être couronné d'un plein succès, et cette belle première fait présager d'heureux lendemains pour le beau drame du distingué collaborateur de la *Revue musicale*, M. Adalbert Mercier, et dont voici le résumé :

L'action a lieu dans une ferme de Lombardie, le jour de la fête des Trépassés, à l'heure du crépuscule. Au lever du rideau, le maître, *Matto*, debout contre la porte entrebâillée, contemple avec tristesse l horizon qui saigne comme son cœur endolori par la mort de sa jeune femme *Stella*. A ce souvenir se mêle un sentiment de haine qui se précise dans un dialogue tour à tour ému et mouvementé, avec la vieille servante *Severina*. Il tâche en effet, mais vainement, de lui arracher le nom du séducteur que *Stella* expirante n'a point désigné, en avouant sa faute. Il sort avec des menaces. *Severina* est bouleversée, car le coupable, c'est son propre fils, *Sandro*. Que faire ? — Son angoisse est un instant calmée par une exquise romance que chante dans la cour *Lucia*, amie d'enfance de *Sandro*. La jeune fille, qui vient d'entrer, toute chargée de fleurs, pare l'autel. Elle laisse percer son amour pour le muletier, dont un tintement de grelots, suivi bientôt d'un tumulte sur la route, annonce le retour. Le voici enfin. *Lucia* ne dissimule pas sa joie, et dans un joli duo où *Sandro*, obsédé par le remords et la pensée de *Stella*, garde une sorte de réserve mélancolique, elle lui confesse ingénument sa passion. Selon l'usage, les paysans viennent prier pour les défunts. Ils s'agenouillent derrière *Matteo*, qui prononce le nom de ses parents morts. A celui de *Stella*, *Sandro*, tout entier à sa douleur, se trahit par un sanglot. *Matteo* se dresse : voilà son rival ! Dramatique explication entre les deux hommes ; il faut laver ce déshonneur dans le sang ; courte lutte où *Sandro* est tué, tandis qu'éperdue, hagarde, sa mère pousse des lamentations déchirantes et que reprend le murmure des prières.

Sur ce poème puissamment dramatique, M. Adalbert Mercier a écrit une délicieuse partition, pleine de coloris, de richesse harmonique et aussi d'un poignant effet pathétique. Sans s'attarder à d'inutiles effets, le musicien a dépeint pour chaque personnage une situation propre, où le « leit-motiv » du début



se transforme « poco a poco ». Bien des passages ont été soulignés par d'unanimes bravos. La chanson de Lucia sera bientôt populaire, tant elle est fraîche et bien venue.

L'interprétation, confiée à des artistes tels que Mlle Ranflaur (Severina), douée d'une voix superbe, Mlle Clouzel, une gracieuse Lucia, et MM. Fournets (Matteo) et Lorrain Sandro), a été parfaite : l'orchestre, très habilement dirigé par M. Ernaldy, a rendu, avec un sentiment et une nuance des plus pures, la belle partition du jeune compositeur, dont l'avenir s'annonce si brillamment.

Jos. Grimo.

Les deux dernières créations faites à Bordeaux : *La Damnation de Faust* et *Chérubin*, de Massenet, obtiennent également un succès prodigieux. C'est ainsi que le chef-d'œuvre de Berlioz a déjà atteint la 30e représentation. — J. G.

Théâtre de Tournai (Belgique). — Première représentation de *Linario*, drame lyrique en 3 actes. Poème de M. Franz Ruty, musique de M. Nicolas Daneau.

M. Daneau est le directeur du Conservatoire de Tournai. C'est un musicien érudit et inspiré, dont le nom mérite d'être mentionné en bonne place parmi ses confrères de la jeune école belge. L'action de *Linario* se passe en Corse, dans le maquis mystérieux où souffle le vent de la « vendetta ». Linario aime Paola, et Marc Anton, le père de la jeune fille, consent à cette union. Le frère de Paola a été tué par un inconnu, et la prophétesse Giselle, qui, secrètement, aime Linario, dénonce par jalousie Linario comme étant le meurtrier. Ce qui rend vraisemblable ce crime, c'est qu'en effet Linario a tué un inconnu qui l'avait insulté. Il se défend d'être le meurtrier du frère de Paola, et persuade celle-ci de son innocence, mais Marc Anton, qui croit Linario coupable le tue, et Paola se frappe elle-même auprès du corps de Linario. Giselle triomphe : elle est vengée du dédain de Linario. Ce drame est extrêmement sombre. Il est, de plus, bien invraisemblable. Il est enfin écrit dans un style fort relâché, et il eût été préférable que l'auteur l'écrivît en prose, le sens poétique lui faisant fréquemment défaut. Mais les situations sont dramatiques et violentes, et le compositeur en a tiré le meilleur parti du monde. Le thème principal de la partition est un étrange « vocero » dont la mélodie est exposée dès le début de l'ouverture, et dont le thème fournit la substance musicale du 2e acte. Le rôle de la sorcière Giselle — chanté par Mlle de Win — contient, au premier acte, des imprécations fort bien développées. Un long duo d'une expression pénétrante couronne le 3e acte. Il a été admirablement chanté par Mlle Genevois et par M. Rappaport. L'orchestre, sous la direction de M. Daneau, s'est vaillamment acquitté de la partie symphonique, d'une écriture wagnérienne. Le succès de *Linario* a été très vif, et il convient de féliciter la direction du théâtre de Tournai d'avoir monté une œuvre inédite dont il nous a plu de faire ressortir le mérite. — H. B.

The London and Symphony orchestra. — L'heure tardive ne me permet que d'enregistrer aujourd'hui le grand succès obtenu au Châtelet (10 et 12 janvier) par la brillante compagnie anglaise, que sa réputation et d'illustres patronages recommandaient à l'attention du public parisien. Avec des œuvres allemandes et françaises, elle nous a fait entendre des compositeurs anglais qui mériteraient d'être mieux connus en France : Cowen, Elgar (auquel la *Revue musicale* a déjà consacré une étude), Mackenzie, Parry, Stanford, et ce Sullivan dont les opérettes ont eu un succès inépuisable. L'Ecole anglaise cultiva, jadis, le contrepoint avec une habileté singulière ; aujourd'hui elle connaît, tout comme l'Ecole française, les ressources de l'orchestration, mais semble plus orientée vers la mélodie et la clarté de la phrase (genre Gounod) que vers l'art de M. Vincent d'Indy. Quant à l'interprétation, nous la louons sans réserves. L'orchestre de Londres nous paraît l'égal des meilleurs. Il a 16 premiers et 16 seconds violons dont la sûreté et la sonorité sont parfaites. Les bois sont peut-être moins bons, mais c'est une nuance peu sensible. Les cuivres sont en petit nombre, ce qui favorise la délicatesse de l'ensemble. Quant aux chœurs, nous les préférerions encore à l'orchestre pour leur discipline, leur justesse impeccable et leur style. Je

n'hésite pas à croire qu'entendues séparément, ces voix doivent être médiocres. Mais pense-t-on que si on réunissait nos plus fameux ténors, Alvarez, van Dyck, Reszké, Rousselière, Beyle, Maréchal, etc..., avec les barytons les meilleurs, on formerait un chœur excellent ? Il n'en sortirait rien de supportable. La meilleure chorale et le meilleur orchestre sont ceux où les individualités disparaissent pour se fondre dans UN ensemble. Ni les virtuoses de l'instrumentation, ni les étoiles de la rampe ne sont de bons sujets pour l'orchestre ou le chant choral ! D'après ces idées, nous considérons les chœurs de Leeds comme parfaits, et les proposons en exemple. — L'éminent chef, sir Charles Stanford, a partagé avec M. Colonne et M. Messager des ovations méritées. A. C.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — La Société Nationale de Musique a donné, le 6 janvier, son 331e concert. Le programme était consacré à la musique de chambre, et pour la plus grande partie à des œuvres nouvelles, suivant l'excellente tradition de la Société. A quoi faut-il attribuer que la salle Erard ait été peu garnie d'auditeurs cette fois ? Je me souviens de certaine soirée au Nouveau-Théâtre où on s'écrasait pour entendre des œuvres nouvelles dirigées par leurs auteurs alors peu connus du grand public : Rabaud, Dukas, Guy Ropartz... Il s'agissait, il est vrai, d'œuvres symphoniques, plus goûtées que la musique de chambre, et les jeunes troupes furent appuyées par une symphonie de César Franck que dirigeait Vincent d'Indy.

La soirée de samedi a été quelque peu froide, à part les bouffées de chaleur qu'a répandues sur nous M. Ricardo Viñes en interprétant avec beaucoup d'habileté cinq pièces de piano de M. Ravel. Elles sont intitulées *Miroirs*.

On nous fait miroiter d'abord des... « Noctuelles ». Si vous êtes trop paresseux pour chercher dans le dictionnaire de Littré ce que c'est qu'une « Noctuelle », j'ai pris cette peine pour vous et pour moi. C'est : 1° une variété de hulotte, laquelle est elle-même une espèce de gros oiseau de nuit, de l'ordre des rapaces nocturnes (*Strix aluco*) ; 2° c'est également un insecte qui fait du mal au blé dans la tige (*Agrostis segetum*). Lequel de ces deux êtres malfaisants a inspiré à M. Ravel sa musique bienfaisante ? Je l'ignore. L'*Alborada del Gracioso* a eu les honneurs d'un *bis* complaisamment accordé. L'œuvre de M. Ravel est en somme fort agréable et a beaucoup plu.

MM. Masson et Lefeuve ont joué une sonate de M. P. Lefeuve pour piano et violon, impossible à apprécier par une seule audition, tant les motifs sont coupés, interrompus, enchevêtrés les uns dans les autres. Après cette œuvre d'une complication continue et souvent déconcertante, les *Chansons bretonnes* ont fait un agréable contraste. Supposez qu'après avoir assisté à un cours sur la théorie de la lumière ou après vous être fait expliquer la télégraphie sans fil par quelqu'un qui la comprend, vous entriez dans une classe d'école primaire et qu'on vous montre de saines frimousses enluminées de traces de confitures et occupées à une fable, cela vous reposera autant que nous d'entendre la musique des *Chansons bretonnes* harmonisées avec goût par M. P. Ladmirault.

Dr Ch. ETTLINGER.

Mlle Lasne a particulièrement bien chanté la *Chanson de la Mariée*.

Le 1er quatuor de M. Vincent d'Indy a terminé le programme. Son exécution a laissé à désirer.

Lille. — L'événement musical, cette fin d'année, a été la cessation des Concerts si remarquables de la Société de Musique. Survenant au début de la saison, cette nouvelle imprévue avait désagréablement surpris les amis de la bonne musique, qu'avaient charmés cinq ans d'auditions mémorables. Les musiciens de l'orchestre, réunis en Association Symphonique, ont repris l'œuvre interrompue et choisi, avec un discernement qui leur fait honneur, comme chef d'orchestre, Alfred Cortot. Le premier concert a eu lieu le 17 décembre. On attendait impatiemment les débuts de Cortot à Lille, car autour de cette Première s'agitaient les passions les plus violentes, véritable lutte entre les partisans de l'ancienne Société et les amis de la nouvelle. A cette heure la cause est jugée, et rarement chef vit pareille unanimité de louanges. Tous sans exception ont applaudi le talent, la sobriété de gestes, la précision de mouvements de Cortot.

Au programme : l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le *Concerto Brandebourgeois* de Bach (Charlier jouant la partie de trompette), qui a été une révélation pour beaucoup, la *Symphonie fantastique*, qui a été enlevée par l'orchestre avec une verve romantique et une rare puissance. Cette phalange artistique est d'ailleurs remarquable et animée d'un zèle artistique et d'une intelligence musicale qu'on ne trouve pas souvent.

Hayot y joua le Concerto de Beethoven, et y fut acclamé pour sa grande maîtrise, sa puissance et son respect de l œuvre. Il était d'autant plus intéressant de l'entendre, que huit jours après, aux Concerts populaires, sous la direction de M. Ratez, Enesco jouait le même Concerto, mais d'une tout autre manière, et certainement moins intéressante. Etonnant dans une fantaisie ridicule de Paganini, Enesco n'est pas l'homme des grands classiques. Aux mêmes Concerts populaires, M. Ratez avait conduit avec infiniment de soin les deux premiers mouvements de la *Symphonie* de Gédalge, construite sur un thème populaire et fort intéressante.

Rieu et son excellent Quatuor continuent leurs séances très suivies de musique de chambre, et la Société Eolienne d'instruments à vent, sous la direction si remarquable de M. Bouillard, donne des réunions dont on ne trouve l'analogue qu'à Paris.

Devant cette décentralisation artistique, Paris proteste, et Colonne vient donner à Lille quatre concerts par abonnements.

C'est là un fait unique en France. Pauvres musiciens lillois !

Docteur H. Gaudier.

Charlottenburg-Berlin W., 15 Canalstr., 22 décembre 1905.

A l'Opéra-Royal de Berlin, Mme Cahier faisait son début dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. On ne peut pas parler d'un succès éclatant; mais on a permis au public allemand de mieux apprécier cette œuvre merveilleuse. Il ne faut toutefois pas oublier non plus qu'une part du succès revenait à M. E. de Strauss, l'excellent chef d'orchestre.

L'Opéra-Comique essaya d'attirer le public avec la première de *la Bohême* de Leoncavallo. Il me semble que les problèmes les plus difficiles ont un charme extraordinaire pour le maëstro italien, mais il ne montre pas toujours le génie de les résoudre. Après l'opéra « commandé » *le Roland de Berlin*, il a essayé de produire un rival au fameux opéra de Puccini ; mais cette œuvre a suivi les

traces du *Roland*. La musique est sans originalité, sans grandeur et même triviale, et le peu de passages qui ne provoquent pas une critique directe sont tirés des *Pagliacci*. Si cet opéra reste quelque temps au répertoire, ce ne sera que grâce à l'interprétation excellente. M[lle] Rauffmann (Mimi) et M[lle] Lola Artôt de Padilla (Musette) furent dignes des plus grands éloges ; M. Fango dirigeait avec beaucoup de goût. La mise en scène était de premier ordre. Le maëstro, présent, n'a guère eu qu'un succès d'estime. La « Bohême » parisienne à Berlin, cela détonera toujours un peu.

Le premier « Concert de la Philharmonie » nous fit entendre la *Symphonie de Faust*, de Liszt. La direction de Nikisch nous fit presque oublier la faiblesse de cette musique dans la partie sentimentale. Le *Berliner Lehrergesangverein* participait au concert et M. Félix Senius a chanté le solo de ténor magnifiquement. — Le soliste de ce soir, le bien connu violoniste M. Halir, joua le Concerto de Mendelssohn avec une technique parfaite, mais sans personnalité et sans élan.

La « Soirée symphonique » de l'orchestre de l'Opéra-Royal était consacrée à Brahms. Sur le programme figuraient la Sérénade sans violons (*la* majeur), le double Concerto et la Symphonie (*ut* mineur). Ce fut un plaisir continuel. Les solistes, M. Sébald, et M. Dechert, étaient parfaits ce soir-là, et l'orchestre. sous la main de Weingartner, était superbe. Ce dernier est pour moi le plus grand des chefs d'orchestre allemands ; sous son geste chaque œuvre semble s'agrandir, et il sait entraîner tout l'orchestre.

Dernièrement, dans le « Quatuor Waldemar Meyer », j'avais l'occasion de l'admirer comme pianiste excellent. Il joua son sextuor en *mi* mineur. dont la première partie est la meilleure sans doute. Le développement du thème montre ici un maître achevé. Toutefois, comme compositeur, Weingartner n'est pas encore assez apprécié.

Comme solistes, Eugène Isaye et le pianiste Anton Foerster ont inspiré le plus grand intérêt. Dans son premier concert, Isaye jouait Bach, Mozart et Beethoven; dans son deuxième, il favorisait les compositeurs des pays latins.

Isaye est sans doute le plus grand virtuose actuel, c'est un fait reconnu, et il est inutile de lui faire des éloges comme maître sur son instrument ; mais pour atteindre le sommet de la culture musicale, il lui faut encore cette suprême maîtrise qu'un artiste peut nous montrer particulièrement dans l'interprétation de maîtres comme Bach, Mozart et Beethoven. J'espérais que M. Isaye avait des motifs spéciaux pour choisir trois concertos de ces maîtres ; mais je fus déçu. Isaye n'a pas atteint ce sommet musical. L'atteindra-t-il jamais ?...

Je peux bien comprendre qu'il impose un jeu de nuances différentes à Bach, peut-être un peu fatigant pour le goût moderne ; mais Mozart et Beethoven n'ont pas besoin des dérangements rythmiques, des cadences brillantes, etc., etc ; ils charment par eux-mêmes et ne veulent pas servir comme moyen pour un *virtuose* ambitieux de briller.

Anton Foerster comprend mieux les classiques. Avec une technique parfaite, et sous la bonne direction de Stavenhagen, il joua avec maîtrise les deux concertos de Liszt avec l'accompagnement de l'orchestre de la Philharmonie.

M. Charles-W. Clark est un des plus remarquables barytons que j'aie entendus depuis longtemps. Il a une très belle voix et chante avec beaucoup d'aisance. Son interprétation est remplie de chaleur et de conception saine. C'est un

rare plaisir de l'entendre chanter. Mme Lilli Lehmann, au contraire, — l'idole allemande, — n'a plus de voix; mais elle fut couverte d'applaudissements par le public et d'éloges abondants par la presse.

Dans la catégorie des concerts qui nous procurent de la satisfaction, il faut compter ceux des trios (Frédéric Lamond, Alfred Wittenberg, Franz Bovisch — Vita Gerhardt, Anton Witek et Joseph Malkin). Dans la multitude des autres concerts de solistes, je ne cite que les plus remarquables :

Comme pianistes : Konrad Ansorge, Paula Stebel ;

Comme violonistes : Joseph Achron, Allessandro Certani, Michael Press, et l'enfant prodige Micha Elman, qui est vraiment remarquable par sa technique aussi bien que par sa maturité étonnante.

R. D.

Rouen. — Aujourd'hui 15 janvier a lieu à Rouen la première représentation (dans cette ville) des *Girondins*, opéra de M. Le Borne.

Conservatoire de Rennes. — La séance de musique ancienne récemment donnée par les élèves du Conservatoire de Rennes, sous la direction de leur chef estimé, M. Boussagol, de l'Opéra, a été fort brillante et a permis de constater les sérieux progrès réalisés par cette école.

La Havane. — M. Guillermo Thomas veut bien nous envoyer de très intéressants documents sur la Société musicale (*Banda Municipal*) de la Havane, qui vient de fêter le 6e anniversaire de sa fondation par un concert solennel, au programme duquel nous voyons figurer : Wagner, Rimsky-Korsakof, C. Franck, Puccini, Schumann, Tschaikowsky, Mascagni, Vincent d'Indy, Leoncavallo, Liszt. Cette harmonie est composée de 70 instrumentistes. Nous sommes heureux de voir que son distingué directeur fait habituellement une place sérieuse, dans les programmes, à la musique française. Puisse-t-il n'oublier personne !

De Monte-Carlo. — Le joli ballet de MM. Maurice Vaucaire et Justin Clérice, *Au temps jadis*, créé en avril dernier avec un éclatant succès, vient de retrouver le même chaleureux accueil.

On en a, de nouveau, goûté la musique brillante et originale, admiré la magnifique mise en scène, et applaudi les remarquables interprètes. M. Coudert a su réunir tous les éléments d'un succès durable.

Mlle Trouhanowa fut, à son ordinaire, délicieuse et d'une rare puissance d'expression ; Mlle Bertrand, fine et légère, Mlle Fabris, gracieuse et svelte, Mlle Cavini, d'un brio étourdissant, Mlle Charbonnel, sculpturale, Mlle Legrand, de grâce mignarde, Mlle Ly Symons, toute charmante, ont rivalisé de virtuosité et maintenu la haute renommée des premières danseuses du ballet de Monte-Carlo.

Les rôles mimés ont été parfaitement tenus par M. Paglieri, de noble allure, M. Baglioni, Mmes Elise Puget et Paglieri.

Mlle Miriam Manuel a délicieusement chanté le lied du 2e acte.

Les décors de M. Visconti ont été très admirés. L'orchestre, sous la direction de M. Désiré Thibault, a exécuté en perfection la charmante partition de M. Justin Clérice. — T. R.

Concerts annoncés :

Salle Érard : Récital de piano par M. E. Bosquet, 17 janvier à 9 h. (Bach, Beethoven, Franck, Fauré, Debussy, Brahms, Chopin). — MM. Galeotti et Lucien Capet ont donné leur premier concert consacré aux Sonates de piano et violon, le 10. Les deux autres Concerts auront lieu les 16 et 26 janvier ; au programme : Sonates de Beethoven, Schumann, Brahms, C. Franck, Saint-Saëns, C. Chevillard, G. Fauré, Grieg. — Salle Pleyel : le 11 a eu lieu le Récital donné par M. Ricardo Prati ; le 24, concert avec orchestre, donné par M. Joseph Salmon et Mme Salmon Ten-Have (l'orchestre dirigé par M. Chevillard) ; au programme : Concerto de Lalo pour violoncelle, Concerto pour piano de Schumann, Concerto en *la* mineur de Saint-Saëns. — Le 20 janvier (Salle des Quatuors Pleyel), 2e séance de musique classique donnée par Mlle Adeline d'Abbas et M. J. Dumas. Au programme : Sonates de Beethoven et de Mozart pour piano et violon, Prélude et fugue de Bach (pour violon seul). Les autres séances auront lieu les samedis 24 février et 24 mars. — Le 18 janvier (grande salle Pleyel), le quatuor Laval-Clément ; le 19, trio R. Epstein ; le 20, M. Pomposi ; le 20, la Société Nationale de Musique (1re séance) ; le 22, M. Joseph Debroux (1re séance) ; le 23, Mme Avice ; le 25, la Société des Compositeurs de Musique ; le 26, M. Hemmersbach ; le 27, Mme Camille Chevillard (élèves) ; le 29, M. Paul Viardot ; le 30, Mlle Renée Lénars ; le 31, M. Joseph Boulnois. Dans la salle des Quatuors (Pleyel), le 17, Quatuor Calliat, (2e séance).

Publications nouvelles envoyées à la *Revue musicale* :



Viennent de paraître : *L'Anniversaire*, partition piano et chant, d'Adalbert Mercier (chez Mustel) ; *Les Maîtres du violon au XVIIIe siècle :* Branche (sonate en *sol* mineur) ; J.-P. Guignon (son. en *sol* majeur) ; Jacques Aubert (son. en *fa*) ; Jean Ferry Rebel (son. en *ré* mineur), rééditions par J. Jongen et J. Debroux (chez Roudanez, 9, rue de Médicis) ; *Prélude pour piano*, par Albert Croz (chez Bellon et Ponscarme) ; *Heures d'été*, préludes et mélodies pour piano, par le même (ibid.) ; *Guide théorique-pratique élémentaire pour l'étude du chant*, traduit de F. Lamperti, avec une préface sur l'évolution du chant et un appendice, par J. Bressoles (Editions Riccordi, 62, boulevard Malesherbes) ; l'*Ecole contrapuntique flamande aux XVe et XVIe siècles*, par F. de Ménil, 1 vol., 320 p. (chez Desmets), dont nous parlerons ultérieurement. — *Las Grandes Etapas del Arte musical, primera serie*, 1 vol., par G.-M. Tomás, directeur de la *Banda Municipal* de la Habana (à la Havane, imprenta de Rambla y Bouza). — *L'Anacrouse dans la musique moderne*, par Mathis Lussy (1 vol., au *Ménestrel*). — *Musikgeschichtliches aus Böhmen* (1 vol. I), par le Dr Johann Branberger (à Prague, chez Taussig).

Actes officiels, Informations.

Opéra. — Par arrêté en date du 30 décembre 1905, le ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes a prorogé d'un an, à compter du 1er janvier 1907, le privilège de M. Gailhard, directeur du théâtre national de l'Opéra.

Montpellier. — Par arrêté préfectoral en date du 28 décembre 1905, M. Queyla, chef de chant et trial au Grand-Théâtre municipal, est nommé au titre de chargé de cours de chant (hommes) à l Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, à Montpellier.

Toulon. — A la suite de la transformation de l'Ecole municipale de musique de Toulon en Ecole nationale, le préfet du Var, par arrêté du 29 décembre 1905, a nommé les personnes ci après désignées aux divers emplois de professeurs, savoir :

Pour les classes de piano préparatoires : Mlles Brisefer, Camoin et Mme Tavolara ; — pour la classe de violoncelle : M. Stenger ; — pour la classe de violon supérieur : M. Pellenc ; — pour la classe de violon préparatoire : MM. Maistre et Salvy ; — pour la classe de flûte : M. Jacquier ; — pour la classe de hautbois : M. Badord ; — pour la classe de clarinette : M. Blin ; — pour la classe de cornet à pistons : M. Richard ; — pour la classe de cor et trombone : M. Azaïs ; — pour la classe de contrebasse : M. Millot ; — pour les classes de chant (femmes) : Mme Levielli-Coulon, Mlle Joly ; — pour la classe de chant (hommes) et de déclamation lyrique : M. Deltrat ; — pour les classes de solfège : MM. Naudin, Lauret, Klele, Piston, Giraudeau.

VENTE D'INSTRUMENTS. — La collection de M. F. Flameng, qui vient d'être vendue à l'hôtel Drouot, comprenait, entre autres curiosités, des instruments de musique des XVIIe, XVIIIe siècles et de la Révolution : un *archi-luth*, XVIIe siècle, 35 francs ; id , du XVIIIe siècle, 70 francs ; *Cistre orné d'incrustations d ivoire*, (XVIIIe siècle), 45 francs ; *Mandore ornée d'incrustations de nacre, d'ivoire et de personnages peints* (XVIIIe siècle), 50 francs ; *Trompette de cavalerie avec flamme* (Louis XIV), 141 francs ; *tambour orné de peintures*, Louis XV, 100 francs : *un autre datant de la Révolution*, 75 francs ; *Harpe bois doré et sculpté* (Louis XVI), 185 francs. — HÉBERT ROUGET.

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 3 (sixième année) 1er Février 1906.

Les maîtres violonistes français du XVIIIe siècle.

PUBLIÉS RAR MM. J. JONGEN ET J. DEBROUX (1).

Esprit, sentiment, grâce légère et souriante, tels sont les mots qu'il faudrait inscrire en tête de cette collection admirable, et du plus haut intérêt pour l'histoire de notre art national, qui, sous le patronage d'un grand artiste, est offerte au public. Il n'a point suffi à M. Joseph Debroux d'être un des plus excellents violonistes du temps présent, l'interprète fidèle et pénétrant des grands maîtres consacrés. Il a voulu faire plus. Son zèle laborieux, l'amour sincère et profond qu'il porte à son art l'ont poussé à fouiller les trésors de l'ancienne musique. Et voici que les œuvres surgissent, savoureuses et charmantes, fortes de pensée, ingénieuses et séduisantes de forme. Toute la pléiade, jadis illustre et depuis si longtemps oubliée, des violonistes français, réapparaît aux yeux surpris des virtuoses et des dilettantes. Et l'histoire de la musique française, déjà glorieuse depuis qu'elle n'est plus tout à fait ignorée, s'enrichit d'un chapitre nouveau qui n'est pas le moins intéressant.

Certes, partout la foule est frivole. Dans son amour de la nouveauté, indiscret encore que légitime, il lui plaît de se persuader que l'art est sorti hier de la barbarie primitive. Chaque génération s'en va méprisant celle qui l'a précédée; elle croit qu'elle a, elle la première, entrevu la beauté éternelle. L'idée qu'il peut y avoir en musique des œuvres classiques, n'est pas vieille encore d'un siècle. Mais ce dédain, fait surtout d'ignorance, se complique chez nous d'une malice singulière. On a médit avec abondance, en divers temps et en divers lieux, de la musique française. Nulle part aussi éloquemment qu'en France. C'est en France qu'il fut dit que la France n'est pas un pays musical. Et on l'a si bien dit et si bien répété que les Français en sont au fond restés persuadés. Dites à un Français musicien qu'il existe des œuvres classiques, qui doivent, quel que soit leur âge, demeurer la base de toute culture sérieuse : il en conviendra ; il citera des noms illustres... Ajoutez que la musique française compte aussi ses classiques et que leur fréquentation peut seule permettre à nos artistes de prendre pleine conscience du génie de leur race : vous le surprendrez fort. Vous ne le persuaderez point.

Ils existent pourtant, nos classiques ! Il n'est pas question, assurément, de vouloir en imposer l'étude exclusive. Le plus beau privilège de la musique,

(1) *Les maîtres français du violon au XVIIIe siècle.* Edition J. Jongen et J. Debroux (B. Roudanez, éditeur, Paris, 9, rue de Médicis).

n'est-ce pas d'être la langue de notre civilisation occidentale tout entière, plutôt que celle de tel ou tel peuple ? Bach ou Beethoven, Palestrina ou Carissimi nous appartiennent au même titre qu'aux pays qui leur donnèrent le jour. Mais dans cette langue universelle, il y a quelques dialectes. Celui dans lequel nos musiciens ont traduit leurs pensées doit nous être cher. La musique française devrait donc nous être familière. Et la musique française, ce n'est point, comme certains nous l'ont voulu persuader, tel ou tel de ces opéras ou de ces opéras comiques bâtards, œuvres sans noblesse d'une époque oublieuse de ses traditions, étrangère à toute culture musicale sérieuse. C'est autre chose : le résultat du labeur de ces générations d'artistes qui, chez nous, ont poursuivi, du XVIe au XVIIIe siècle, un idéal commun, enrichissant au jour le jour le fond commun des formes et des procédés d'expression, des découvertes que leur suggérait un génie docile à la discipline traditionnelle librement acceptée.

Les pièces de ces maîtres violonistes (1) *que M. Joseph Debroux nous présente appartiennent à cette lignée d'œuvres sincères, sur quoi le temps ne saurait avoir prise. La lecture de telles pages sera une révélation en même temps qu'un enchantement. Car c'est un des lieux communs les plus solidement consacrés par ceux que l'on considère encore comme les historiens de la musique que la France n'a compté de violonistes dignes de ce nom qu'à une date relativement récente. L'Italie et l'Allemagne, à les en croire, comptaient déjà des écoles de violon florissantes et d'éminents artistes alors que Lulli, chez nous, avait peine à trouver des exécutants capables de jouer convenablement les parties d'orchestre de ses opéras. Voilà une affirmation surprenante et dont on voudrait voir les preuves. A la vérité, Rebel, Du Val, Aubert ou Senaillé (pour prendre les quatre plus anciens parmi ceux dont les œuvres sont rééditées aujourd'hui), n'appartiennent pas à la même génération que Lulli. Nés dans la seconde moitié du XVIIe siècle, ils sont sensiblement postérieurs aux débuts de l'Opéra. Mais leur art apparaît déjà (je ne parle que de la technique) assez sûr de soi pour qu'on ne risque pas de se tromper en affirmant qu'ils ne l'ont pas créé de toutes pièces. Et nous savons assez de leur vie pour n'ignorer point que c'est en France qu'ils se sont formés.*

Assurément (leurs œuvres le prouvent) ils ne demeurèrent nullement étrangers à ce qui se faisait en deçà de nos frontières. L'influence de Corelli y est manifeste, surtout chez Rebel et Du Val, les premiers à écrire chez nous des Sonates, *forme nouvelle alors, encore que sortie de la* Suite *primitive. Mais, même dans l'adoption de cette forme étrangère, ils gardent leur indépendance. Ces sonates françaises ont leur originalité. La manière dont l'instrument solo y est traité n'est point tout à fait celle de Corelli ; les idées n'y sont ni présentées ni enchaînées de même sorte. Ce sont des pièces de style assez libre, à peu près telles que les définissait Sébastien de Brossard en son* Dictionnaire de musique :... *de grandes pièces «... variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions... purement selon la fantaisie du compositeur qui, sans être*

(1) Jean-Baptiste Senaillé : *Sonate en* mi *majeur.* — Jacques Aubert : *Sonate en* fa *majeur.* — François Du Val : *Sonate en* la *majeur.* — Jean-Ferry Rebel : *Sonate en* ré *mineur.* — J.-P. Guignon : *Sonate en* sol *majeur.* — Branche : *Sonate en* sol *mineur.* — François Francœur : *Sonate en* sol *mineur.* — L'Abbé : *Sonate en* ré *majeur.* — (B. Roudanez, éditeur, 9, rue de Médicis.) Pour paraître prochainement, *Sonates* de Guillemain, Leblanc, Mondonville.

assujetti qu'aux règles générales du contrepoint, ni à aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos... » Il serait inconcevable que divers artistes se fussent rencontrés vers le même temps dans l'élaboration d'une même forme, s'ils n'eussent été nourris des mêmes traditions, s'il n'eût existé en France avant eux une véritable école dont d'autres indices d'ailleurs nous laissent plus que soupçonner l'existence et l'influence, à défaut des œuvres qui paraissent irrémédiablement perdues.

Au surplus, ces considérations un peu techniques doivent demeurer au second plan. Il suffit que les œuvres soient belles. Et celles-ci gardent une beauté réelle. Peut-être ignorent-elles l'éclat et le brio des grandes compositions italiennes qui leur peuvent être comparées. Mais leurs grâces discrètes, leur tour aimable et ancien régime, leur élégance française, leur sincérité restent inimitables. Certes, toutes n'atteignent point un mérite égal. Il n'en est point d'indifférentes et toutes se recommandent par ces qualités bien nôtres, la clarté de l'idée et la profondeur du sentiment.

Est-il une pièce d'inspiration plus française que cette Sonate exquise de Branche que publie dans ce numéro la Revue musicale ? *Quelle grâce fine et délicate et quelle facture déjà savante en sa simplicité dans l'allegro en rondo dont le thème principal, si franchement dessiné, s'oppose si heureusement aux développements accessoires ! Quelle profondeur d'expression dans le court adagio ! quelle verve piquante dans les enroulements capricieux de cette gigue pimpante qui donne à l'œuvre sa conclusion ! Et pourtant l'auteur de cette sonate, qui ne se pare que du titre modeste de premier violon de la Comédie-Française, nous était, on le peut dire, ignoré. Ce n'est même, si l'on veut, qu'un compositeur de second ordre si on compare son œuvre à telles autres, à cette sonate merveilleuse de Senaillé, par exemple, la perle, à vrai dire, de cette collection naissante.*

C'est une noble tâche qu'a assumée M. Joseph Debroux en s'attachant à faire revivre ces chefs-d'œuvre périmés. Au cours d'une carrière brillante, plus d'une fois déjà il mit à leur service un talent hors de pair servi par une intelligence musicale peu commune. Premier prix de violon du Conservatoire de Liége, sa ville natale, où il fut l'élève de Heynberg, premier violon des Concerts Lamoureux, M. Debroux, depuis 1880 où, à peine âgé de quatorze ans, il donnait en Hollande son premier concert, n'a plus cessé de se produire en public. La Belgique, la France, la Suisse, l'Espagne, l'Allemagne, ont tour à tour admiré la sonorité magnifique qu'il tire de son instrument, l'ampleur de son style et la chaleur communicative de son jeu. Après avoir à Paris, en plus de cinquante récitals, interprété 256 ouvrages dont près de 40 inédits, il a voulu se faire l'éditeur autorisé de ceux dont jusqu'au souvenir s'allait perdre.

La gloire du virtuose est forcément éphémère. En travaillant à l'établissement de la collection des maîtres français du violon, M. Joseph Debroux s'est assuré un renom plus modeste, mais peut-être aussi plus durable, car son nom restera indissolublement associé désormais à celui de ces maîtres qu'il a sauvés de l'oubli !

H. Q.

Les chefs d'orchestre. Question de rythme.

Du savant — membre de l'Institut de France — qui, en matière musicale, a une autorité si haute, et qui malgré son âge (n'a-t-il pas près de quatre fois vingt ans ?) donne un si bel exemple d'activité artistique, nous recevons la lettre suivante. Elle termine l'enquête que M. Franck Choisy, Ephore du Conservatoire d'Athènes, a faite auprès des chefs d'orchestre les plus célèbres, et dont il a publié les résultats dans la *Revue musicale* du 1er janvier 1906. Nous rappellerons à ce propos que, dans la pratique, et aussi dans ses analyses thématiques des symphonies de Beethoven, M. Eugène d'Harcourt a suivi (en ce qui concerne le groupement des mesures battues à un seul temps) le principe que pose M. Gevaert et auquel nous nous rallions pleinement.

Bruxelles, 8 janvier 1906.

Monsieur,

Vous voudrez bien excuser, eu égard aux obligations du nouvel an, le retard que j'ai mis à vous écrire. Après avoir pris connaissance des deux questions soulevées dans la Revue musicale (numéro du 1er janvier) *ainsi que des réponses qu'on a faites,* je déclare me rallier sans restriction aux conclusions de mon éminent confrère Vincent d'Indy.

Je me permettrai seulement d'ajouter ici quelques observations puisées dans ma pratique personnelle et quotidienne qui se prolonge déjà depuis plus de trente ans. Pour obtenir, selon moi, une exécution aisée et sûre dans les mouvements vifs de Beethoven qui se battent à un seul temps (*les* Scherzos, *le* 1er *mouvement de la Symphonie en* ut *mineur, etc...) et pour ne pas s'exposer lui-même à des bévues fort désagréables, le jeune chef d'orchestre fera bien, à mon avis, d'analyser soigneusement, à tête reposée, la contexture rythmique, parfois compliquée, de ce genre de morceaux, de* s'en pénétrer profondément *et de l'analyser à son orchestre* par l'acte même du battement de la mesure. *Je n'en ai jamais donné l'explication théorique à mes musiciens, de peur qu'ils n'exagèrent les accents rythmiques.*

Tous ceux qui ont un très vif sentiment du rythme ont dû remarquer que les temps initiaux du 3/4 et du 2/4, dans le Presto, *bien qu'ils soient tous marqués par le geste du chef, n'ont pas ou ne doivent pas avoir une intensité égale. Un temps isolé, indivisé, ne peut former une mesure complète (Aristoxène a déjà fait cette observation). Pour le sentiment rythmique, ces mesures brèves s'unissent ordinairement deux par deux, souvent aussi trois par trois et forment ainsi, dans certains Scherzos de Beethoven, un mélange de 6/4 et de 9/4. Soit le début du Scherzo de l'*Eroica, *un morceau des plus instructifs à cet égard. Il est impossible de ne pas donner à certains temps initiaux de la mesure plus d'intensité qu'à d'autres, et de ne pas créer ainsi des enchaînements de mesures différentes. Vous n'êtes pas sans avoir remarqué que Beethoven lui-même a signalé le mélange des deux rythmes dans le Scherzo de la IXe. Par exception, le grand maître symphoniste intercale parmi les dipodies et les tripodies une mesure isolée, rythmiquement incomplète. En ce cas le chef doit frapper consécutivement aux temps forts très marqués. En ce qui concerne les « mesures vides » (les* general Pausen), *elles font partie du membre rythmique tout comme les autres et entrent comme elles en ligne de compte.*

Voilà, en résumé, relativement à la seconde des questions posées, mes principes et la pratique que j'ai suivie depuis 1871, sans qu'elle m'ait donné une seule déception ; jamais je n'ai éprouvé le besoin de compter mécaniquement des mesures. *Je ne veux pas dire toutefois que les chefs déjà accoutumés à procéder différemment aient*

à faire comme moi. Quand on se trouve devant le public, il est dangereux de changer ses habitudes, et le démon familier a le droit d'être écouté de préférence.

En me relisant, je m'aperçois que j'aurais pu expliquer tout cela bien mieux que je ne l'ai fait, mais le temps me manque...

Veuillez, je vous prie, croire à mes sentiments de bonne et loyale confraternité.

F.-A. GEVAERT,

Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Notes sur la musique orientale.

Le P. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, qui a longtemps habité Constantinople et qui est actuellement à Andrinople, a déjà publié dans la *Revue musicale* (nos d'août et septembre 1902) des textes inédits et très importants de musique orientale. Notre honorable et savant correspondant, dont nos lecteurs ont déjà pu apprécier la compétence, nous envoie aujourd'hui un travail dont nous extrayons les passages suivants :

LA MUSIQUE ARABE, PERSANE ET TURQUE

... Sauf certaines particularités caractéristiques tout à fait secondaires, les Arabes, les Persans et les Turcs n'ont qu'un même système musical que nous comprendrons d'un mot sous le nom de *Musique orientale.*

La première impression produite par la musique des Arabes sur les organes des Européens qui voyagent en Orient est, au dire de Fétis, celle d'un affreux charivari, d'une succession incessante de sons faux, d'accents nasillards ou gutturaux, surchargés de traînements de voix, de petits trilles, de chevrotements et d'une multitude de traits extravagants, de vocalisations, qui ne permettent pas d'y reconnaître les formes d'une mélodie. « Ils en éprouvent une véritable souffrance, un malaise insupportable, qui les obligent à s'y soustraire dès qu'ils le peuvent. Néanmoins cette musique charme le peuple chez qui elle a pris naissance : les hommes, réunis autour du musicien qui les captive, semblent être en extase à l'audition des mêmes choses qui mettent en fuite l'étranger ; les traits de leur visage, habituellement calmes et sérieux, révèlent alors des émotions qui les agitent (1). »

Fétis, c'est le cas de le dire, force un peu trop la note. Outre que pour goûter et juger la musique orientale il est indispensable de la comprendre, de même que pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue il faut la posséder, il est bon d'ajouter aussi qu'il y a musique orientale et musique orientale. Autre chose sont les airs de *caféné* ou de café-concert, autre chose est la musique traditionnelle des maîtres exécutée à la cour des princes, dans les somptueuses résidences des hauts pachas et des beys.

Je n'ai pas à relever ici les erreurs des Fétis, des Villoteau, des Daniel, des Kiesewetter et des Kossegarten sur la musique orientale : il y aurait véritablement trop à faire. Qu'il me suffise de donner dans la faible mesure de mes connaissances un aperçu général sur le caractère, la tonalité et le rythme de la musique orientale.

(1) *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 24-25.

Bien qu'il soit difficile de donner de la musique orientale moderne une idée juste et précise, puisque la musique est du genre des choses dont l'effet se sent et ne s'exprime pas, il est certain qu'elle est un art digne d'intérêt et qu'elle a de la beauté dans son espèce.

La musique orientale est purement et exclusivement mélodique, plutôt systaltique que diastaltique. Son grand défaut est de nous sembler trop uniforme. Accoutumée au genre asiatique, elle reste comme la nation, molle et langoureuse, sans force et sans nerf. Elle excelle à inspirer les passions tendres et capables de resserrer le cœur, rarement à l'épanouir en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentiments. Elle convient aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets et autres expressions semblables ; les sujets tragiques ou héroïques lui sont interdits.

La musique vocale des Orientaux diffère de la nôtre en ce qu'elle est exclusivement exécutée avec la glotte. Les sons sortent naturellement du gosier, et non de la poitrine ; le chant de poitrine, qui donne plus d'éclat au chant, lui fait perdre cette merveilleuse flexibilité qui engendre la douceur et la grâce. Aussi bien, rien n'égale la finesse et la variété d'inflexions du gosier d'un Oriental. C'est à croire que les musiciens arabes, persans et turcs ont convenu entre eux de prendre le rossignol pour modèle de leurs mélopées, lesquelles semblent, en effet, un véritable enchaînement de roulades, de trilles, de fioritures et d'ornements de toutes sortes.

L'accompagnement instrumental de cette musique est parfaitement proportionné à son caractère, il garde strictement son rôle de simple soutien du chant qu'il est destiné à renforcer et à embellir. Il est donc peu bruyant, doux et léger. Son but n'est pas de surprendre, mais de toucher et d'émouvoir. Comme le plaisir et l'attention s'évaporent en se partageant, rien dans l'accompagnement ne doit distraire l'oreille du chant. Tous les instruments exécutent à l'unisson la même mélodie, mais avec cette particularité que chaque symphoniste se donne libre carrière pour agrémenter le chant de broderies, dans le but de faire briller la légèreté de ses doigts, son goût et son talent personnel. Quant à l'auditeur, son plus vif intérêt consiste précisément à discerner comment dans cet ensemble harmonieux chaque instrumentiste sait donner du coloris à un même dessin mélodique.

Les applaudissements ne sont pas de mise à la fin d'un morceau ; mais, au cours de l'exécution symphonique, les Orientaux poussent par intervalle des « ah ! » d'admiration qu'ils accompagnent gravement d'exclamations fantaisistes du genre de celles-ci : *Guzel*, *Guzel !* beau, très beau ! *Mach Alla !* gloire à Dieu ! *Cheker !* c'est du sucre ! Et ce disant, ils se passent voluptueusement la main sur la poitrine et l'estomac, tels des enfants qui expriment leur contentement et leur joie en savourant des sucreries et des douceurs. *Cheker !*
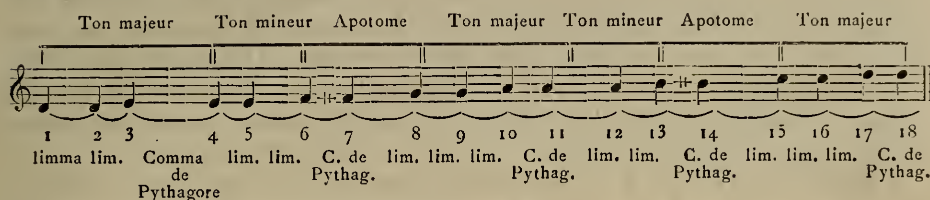
Pour faire comprendre le système tonal de la musique orientale, j'aurai garde de reproduire les systèmes en tiers de ton faussement imaginés par Villoteau et Kiesevetter.

Farabbi, Abdel-Kader et tous les anciens théoriciens arabes et persans divisent l'octave en 17 intervalles ou 18 sons qu'ils représentent mathématiquement, dans un but purement didactique, par les chiffres ordinaux de 1 à 18. L'octave comprend trois espèces de tons, le ton majeur, le ton mineur et le ton minime.

Le ton majeur est composé de deux *limma* plus la neuvième partie d'un ton ou *comma* de Pythagore, ce qui nous donne un intervalle de 9/8.

Le ton mineur se compose uniquement de deux *limma* formant un intervalle caractérisé par la fraction $\frac{65536}{59049}$.

Le ton minime ou demi-ton majeur, appelé *apotome* par les pythagoriciens, est formé par la réunion du comma de Pythagore et d'un limma, soit l'intervalle représenté par la fraction $\frac{2187}{2048}$.



Le diagramme fondamental des Orientaux comparé à notre gamme naturelle présente donc de notables différences d'intervalle, comme on peut en juger par la comparaison de leurs rapports mathématiques.

Gamme orientale :	Ré		Mi		Fa♯		Sol		La		Si		Do		Ré
		$\frac{9}{8}$		$\frac{65536}{59049}$		$\frac{2187}{2048}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{65536}{51049}$		$\frac{2187}{2048}$		$\frac{9}{8}$	
Gamme européenne : (dite *des physiciens*).	Do		Ré		Mi		Fa		Sol		La		Si		Do
		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{16}{15}$	

Les combinaisons multiples et les divers arrangements de sons auxquels peut se prêter l'échelle générale des 17 intervalles de l'octave constituent les modes de la musique orientale au nombre de dix huit, douze principaux et six secondaires ou dérivés. Ces modes étant à leur tour susceptibles de revêtir diverses formes dites *Circulations*, celà élève théoriquement à 84 le chiffre des gammes possibles dans la musique orientale.

Les métaboles ou changements de modes et de tons jointes aux métaboles rythmiques sont les principales ressources des Orientaux pour rompre la monotonie de leurs cantilènes, et les différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles constituent pour eux une des plus riches sources d'expression. Leurs oreilles délicates sont choquées de nos consonances, où les proportions naturelles sont altérées. Le piano le mieux accordé leur paraîtra toujours faux. Le plus beau de nos concerts ne leur semblera qu'un grand bruit. Un jour, étant en compagnie d'un musicien turc des plus en renom à Constantinople, j'eus l'occasion d'entendre exécuter par une excellente fanfare la marche de *Sambre-et-Meuse*. « Il y a là dedans, observa le turc, un véritable souffle belliqueux. Si ce n'était pas faux, se serait sublime ! »

Un orchestre arabe, turc ou persan, comporte essentiellement deux genres d'instruments : 1° les instruments chantants : *ney*, *oude*, *kémandjé*, etc., c'est-à-dire flûte, mandoline, violon, etc. ; 2° les instruments à percussion : *tef*, *koudums*, *mazlar*, etc., c'est-à-dire tambour de basque, timbales, cymbales, etc.

Les premiers, accordés à divers diapasons, exécutent tous la mélodie à l'unisson, suivant la coutume antique.

Les seconds ajoutent à la mélopée ce que j'appellerai l'*harmonie rythmique*. Dans un concert oriental, point de chef pour battre la mesure du geste et diriger l'exécution générale ; tout obéit au rythme, et au rythme seul marqué simultanément par les instruments de percussion.

A vrai dire, les Orientaux sont les seuls aujourd'hui à posséder le véritable sentiment, la véritable science du rythme tel que pouvaient l'entendre les anciens Hellènes. Bien souvent à nos yeux, la mesure et le rythme ne font qu'un ; pour eux, pareille confusion n'est jamais de mise ; les deux choses, bien que subordonnées l'une à l'autre, sont parfaitement distinctes ; le rythme domine ; la mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, se montre partout et toujours son humble servante.

A défaut d'instrument de percussion, les rythmes de la musique orientale, j'en ai déjà reconnu près de 50, se marquent par un claquement de doigts, le *pollicis ictu* d'Horace, dont on retrouve également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale. Pour rendre ce claquement plus distinct, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil*.

Le plus souvent néanmoins la battue du rythme est exécutée par tous les auditeurs du concert et se rend par un frappé à plat des mains sur les genoux. Au lieu de notre *la*, *la*, *la*, les Persans disent *ten*, *téné ten*, et les Turcs *Doum*, *téké*, *Doum*, qu'ils répètent plus ou moins de fois selon le temps et la quantité des notes qui composent le rythme. Tous les *Doum* se battent sur le genou droit et les *tek* sur le gauche.

P. J. Thibaut.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — III.

LE MODE MAJEUR. — FONCTIONS ET CHANGEMENT DE FONCTIONS.

(D'après la sténographie de M. Emile Dusselier.)

Le mode majeur est constitué par trois harmonies *essentielles* et trois harmonies *complémentaires*.

Les harmonies *essentielles* sont les triades construites sur la tonique, la sous-dominante et la dominante, dont l'enchaînement par intervalles de quintes peut être ainsi présenté :

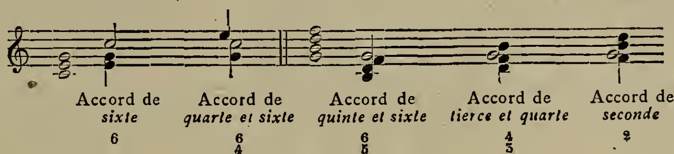
fa-la-do *sol*-si-ré
do-mi-sol

Les harmonies *complémentaires* sont les triades construites sur les IIe, IIIe, VIe degrés :

ré-fa-la *mi*-sol-si
la-do-mi

Parmi les harmonies *essentielles*, les deux plus importantes sont l'accord de tonique et l'accord de dominante. Le premier est construit sur la base de tout le système, principe et fin du mouvement mélodique normal ; par cette note s'exprime le sentiment de cohésion et d'unité qui constitue la tonalité moderne. Le second accord est principe de mouvement, comme le premier est principe d'unité. Sa tierce est la note « sensible » de la gamme, note qu'on ne peut entendre sans désirer le retour de la tonique. Par l'addition d'une tierce mineure, il forme l'accord dissonant de septième : *sol-si-ré-fa*.

Voici les renversements de ces deux accords et la notation chiffrée qui les désigne, d'après la note fondamentale :



D'après ces faits — que nous aurons à analyser ultérieurement, mais qu'il faut avoir présents à l'esprit pour l'intelligence de ce qui va suivre, — on voit que chacune des notes composant la gamme d'*ut* majeur a un rapport plus ou moins étroit avec la tonalité, en un mot une fonction. Les trois notes principales: tonique (*ut*), dominante (*sol*), et sous-dominante (*fa*), sur lesquelles se contruisent les trois accords parfaits, sont appelées habituellement les « degrés de premier ordre » ; le *ré* et le *la*, sur lesquels on ne peut construire que des accords mineurs, et dont le retour trop fréquent, dans une composition en *ut*, nuirait à l'impression tonale, sont appelés « degrés de second ordre » ; on est même allé jusqu'à appeler le 3e degré (*mi*) et le 7e (*si*) « mauvais degrés » parce que le premier est faible et le second très faible comme effet tonal. L'organisation, l'usage et la théorie de la gamme sont dominés par cette impression d'unité, de couleur générale et de dépendance commune que crée la note fondamentale, « génératrice de toute la série » (Rameau).

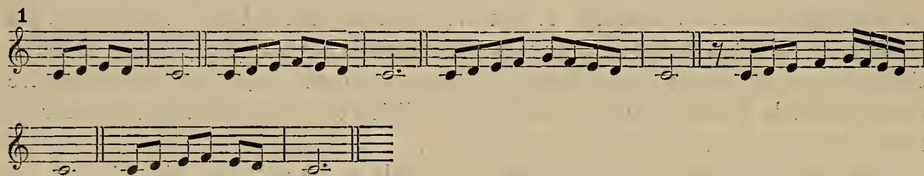
Je me propose d'attirer aujourd'hui votre attention sur un fait très général, qui est spécial à la musique et constitue son originalité propre, car nous n'en trouvons ailleurs aucun équivalent : *le musicien peut, à chaque instant, changer la fonction de la note qu'il emploie, au cours d'une mélodie ; et faire ces changements s'appelle moduler.* Pendant très longtemps on a ignoré ce procédé : puis on en a usé sobrement ; aujourd'hui il est devenu extrêmement fréquent.

Montrer qu'on peut changer la fonction d'une note ; choisir quelques exemples pour faire sentir les effets qui en résultent : tel sera l'objet de cette leçon. Je vous demande seulement de vous rappeler que le mode majeur peut se réaliser, à volonté, sur chacun des degrés de la gamme chromatique. En commençant par ces généralités, nous abordons l'étude de la musique par un de ses côtés les plus agréables. L'idée à laquelle je vais m'attacher est bien simple ; mais je ne

vois pas que dans les *Traités* on ait pris la peine de l'exprimer comme il convient, et j'estime que sans elle, toute musique est inintelligible, comme toute grammaire musicale est chose morte et glacée.

*
* *

Constatons d'abord que dans la mélodie pure la valeur et le rôle d'une note peuvent être changés, pour des raisons diverses, comme le montrent les exemples suivants :
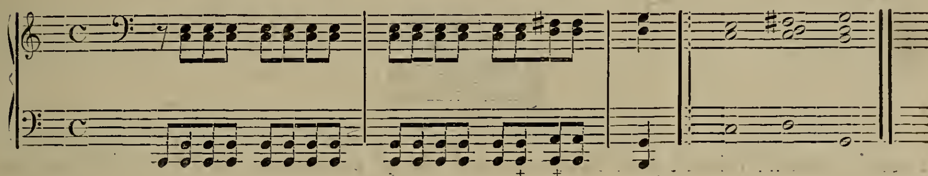


Dans le premier, l'*ut* et le *mi* sont essentiels ; ils éveillent en nous l'idée de la triade dont ils font partie ; si nous voulions « harmoniser » cette formule mélodique, c'est sur l'*ut* ou sur le *mi* que nous placerions un accord de soutien, ou, comme basse, une note tirée de l'accord parfait. Le *ré* a certainement, au point de vue mélodique, la même importance que les deux notes dont il est précédé et suivi ; mais il ne fait pas partie de l'harmonie, et la construction de la formule est telle qu'il ne peut éveiller en nous l'idée de l'accord mineur auquel il sert de base ; pour cette raison, les théoriciens, usant d'un terme qui n'est pas très bon mais que nous pouvons admettre provisoirement, l'ont appelé « note de passage ». — Dans la seconde formule (*do-ré-mi-fa-mi-ré-do*), c'est le *mi* qui devient lui-même « note de passage », et le *fa* s'empare de la fonction de premier plan qui appartenait au *mi*. C'est sur ce *fa* que nous mettrions un accord, si nous voulions harmoniser : cet accord serait l'accord parfait de sous-dominante (*fa-la-do*) si nous voulions donner à la clausule le caractère de l'ancien mode lydien, ou l'accord de 7e de dominante (*sol-si-ré-fa* ♮) si nous voulions lui donner le caractère de l'ionien ou majeur moderne. — Dans la 3e formule, le *fa* est, à son tour, relégué au second plan par le *sol*. La mélodie, allant de la tonique à la dominante, semble s'appuyer sur ces deux notes essentielles, et tout ce qui les sépare devient étranger à l'harmonie suggérée. Dans la 4e formule, doivent être distinguées deux parties : dans la première, l'*ut* a moins d'importance que le *ré* ; le *mi* en a moins que le *fa* ; dans la seconde, le *sol* garde la même fonction que précédemment. Dans la dernière formule, l'*ut* et le *mi* reprennent leur fonction tonale, le *fa* et le *ré* perdent la leur.

Ces changements de fonction tiennent, comme on le voit : à la place de certaines notes sur les temps forts ou les temps faibles de la mesure ; à la valeur qu'on leur donne (4e formule) ; au rythme, et à l'écriture qui le représente diversement, la mesure restant la même (comparaison de la formule 2 et de la formule 5).

Arrêtons-nous un instant sur ce fait, et voyons toutes les fonctions qui peuvent être attribuées à une seule et même note. De même que quand j'entends prononcer un mot, je ne peux lui attribuer une valeur qu'en le rattachant à une phrase non exprimée, dont il fait partie et que je suis obligé de reconstituer pour avoir un sens, de même il m'est impossible d'attribuer une signification à

une note isolée si je ne la rattache pas immédiatement à un groupe dont elle est fonction. Ce n'est nullement une opération logique, comme quand il s'agit du langage verbal ; c'est une opération instinctive et inconsciente, qui semble avoir son principe dans la structure physiologique de notre oreille. En musique (je me suis déjà expliqué là-dessus) nous n'avons pas, si l'on peut dire, d'impressions directes et immédiates. Une note donnée, telle quelle, comme se suffisant à elle-même et sans lien avec autre chose, n'a aucune valeur. Nous ne faisons état que des *rapports* entre la chose perçue et celle qui est sous-entendue, ou qui a été déjà exprimée, ou qui le sera bientôt. La musique est l'art des relations Or les relations que notre oreille peut établir entre une note et un groupe sont très diverses.
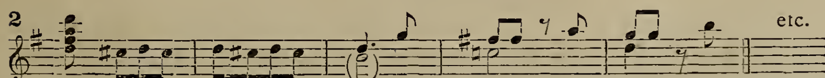
Voici la note d'*ut*. Je peux la considérer comme fondamentale de l'accord parfait, ou comme 7e degré de l'accord construit sur *ré* ♮, dominante du ton de *sol* ; c'est ce que fait Beethoven au début de l'*Aurore* :



Je peux considérer *ut* comme note fondamentale de l'accord de 7e (*do-mi*♮*-sol-si* ♭) construit sur la dominante de *fa* ; comme fondamentale d'un accord parfait mineur (*do-mi*♭*-sol*) ; comme quinte de *fa* ♮, soit dans l'accord parfait, soit dans l'accord *fa-la-do-mi* ♭ ; et comme basse d'un accord de quarte et sixte (*do-fa-la*) ; soit comme tierce de *la* ♭ (accord parfait, accord de septième : *la* ♭*-do-mi* ♭*-sol*), soit comme tierce de *la* ♮ mineur, ou comme sixte dans son renversement (*mi-la-do*), etc , etc...
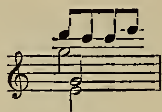
L'artifice le plus familier à l'art musical consiste à profiter de cette situation variable, presque indéterminée de la note (considérée isolément), pour substituer une fonction à une autre et imposer ainsi à l'oreille (et à l'esprit) des rapports nouveaux. Cette opération, qui est très complexe mais qui se fait le plus aisément du monde, est une des sources du plaisir musical ; elle offrirait au psychologue un intéressant sujet d'analyse ; je me contenterai de la mettre en lumière par quelques exemples tirés d'œuvres classiques.

Le son que nous appelons *ré* ♮ peut être considéré comme ayant d'abord la plus haute fonction, celle de tonique. A ce point de vue, il est générateur d'une gamme avec deux dièses, qui est une transposition du mode majeur d'*ut* ; il a sa dominante sur *la*, fondamentale de l'accord de 7e : *la-do* ♯*-mi-sol* ; sa note *sensible*, celle qui le fait désirer et attendre, est *do* ♯. En second lieu, ce *ré* ♮ peut être considéré comme quinte de l'accord parfait *sol-si-ré*. Dans la phrase suivante, nous le voyons passer de la première fonction à la seconde, avec une aisance qui donne à cet enchaînement une grâce supérieure :



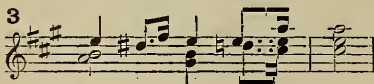
Finale de la *Symphonie* I (Beethoven)

Dans les deux premières mesures, la tonalité de *ré* ♮ majeur est indiquée 4 fois de suite, d'abord par l'accord parfait, puis par une transition qui souligne d'autant plus cet accord que la tonique, répétée 3 fois de suite, est toujours précédée du *do* ♯ ; cette transition a-t-elle pour objet de rendre plus facile à admettre la tonalité nouvelle introduite à la mesure 3 ? A-t-elle, au contraire, pour objet de faire ressortir la surprise que le compositeur nous prépare ? On peut aussi bien soutenir l'un que l'autre. Le musicien assure, en tout cas, le terrain sur lequel il va évoluer en substituant une fonction à une autre : le *ré* ♮, d'abord employé comme tonique, devient, à la 3e mesure, la quinte de l'accord parfait de *sol* ♮ ; à la 4e, il est sous-entendu (dans le texte que je reproduis), comme faisant partie d'un accord de seconde [accord], 3e renversement de l'accord de septième de dominante du ton de *sol* ; à la 5e mesure, il reparaît comme quinte de cette tonique et passe, dans la suite, de l'une à l'autre de ces deux fonctions. Un peu plus loin, il apparaîtra comme dissonance passagère retardant la tonique *ut* :



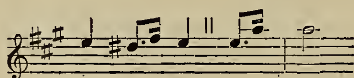
et enfin comme faisant partie d'un accord de 9e construit sur la dominante de *la* ♮.

Dans l'exemple suivant :



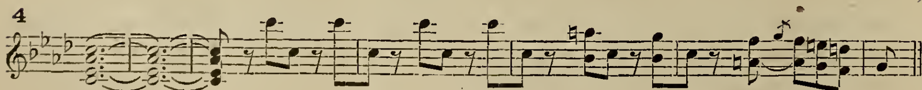
Lohengrin, ouverture (R. Wagner).

nous trouvons un changement du même genre, coïncidant avec la fin et le commencement d'une autre période, mais dépourvu de la transition employée par Beethoven. La formule devrait être ainsi ponctuée :



Le *mi* qui termine la première période est une tonique ; le *mi* qui est au début de l'anacrouse par laquelle commence la seconde période est la dominante du ton de *la* ♮ et fait partie d'un accord de seconde, 3e renversement de l'accord de 7e construit sur cette dominante.

Le texte suivant de Chopin offre une variété du même procédé :

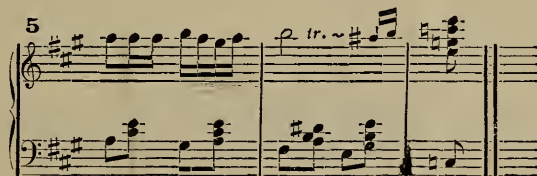


Ballade III (Chopin).

La note qui change de fonction (*ut*) est répétée telle quelle, isolée, et sans autre note indicatrice d'un nouveau groupement ; mais elle est *précédée* (5e mes.)

d'un accord (abrégé et altéré) qui nous *suggère* l'idée de sa nouvelle fonction et rend ainsi la surprise plus délicate. L'*ut* est d'abord employé ici comme tierce de *la* ♭ et il est répété comme tel, huit fois de suite, par ces octaves arpégées dont la feinte nonchalance a l'air de dissimuler un dessein secret. Soudain, mais avec une grâce et une douceur infinies (tant la souplesse de ce mécanisme est conforme au génie de la musique !) la première note du 5e groupe est remplacée par l'accord dissonant , qui agit *par influence* sur l'*ut* dont il est suivi et nous oblige à lui donner une autre place dans nos impressions d'oreille. L'accord (abrégé) *si* ♭*-la* ♮ n'est autre que l'accord de seconde, *si* ♭*-do-mi* ♮*-sol*, qui apparaît plus nettement à la fin de la mesure 5 et au début de la mesure 6 ; le *la* n'est qu'une note de retard qui provisoirement occupe la place du *sol*. Et comme cet accord de 7e de dominante fait sa résolution sur *do-fa-la*, renversement de l'accord de tonique de *fa*, il s'ensuit que l'*ut* passe de la fonction de tierce (*la* ♭-do) à celle de quinte (*fa-do*). La finesse du procédé consiste : 1° à créer cette substitution à l'aide de modifications voisines qui agissent par voie d'influence, si bien qu'au lieu de nous imposer un changement opéré par voie directe, le compositeur nous le fait pour ainsi dire effectuer nous-mêmes, en nous plaçant dans des conditions telles que nous ne pouvons pas nous dérober à l'impression de ce changement ; 2° à renchérir sur ce mode de préparation et à ne faire d'abord que pressentir (par le retard du *sol* et l'introduction du *la* ♮) l'accord qui lui-même annonce le changemnnt de fonction. Tout cela paraît un peu subtil à l'analyse, mais constitue une écriture d'une élégance et d'une légèreté charmantes.

Un des caractères de la musique moderne est qu'elle use fréquemment de ces substitutions, et les accumule parfois dans un espace restreint. Un exemple nous en est offert par ces quelques mesures de la *Carmen* de G. Bizet qui, à tant de titres, peut être considérée comme une des sources principales, un *sacrum caput* de la musique contemporaire :



Carmen, Ouverture (G. Bizet).

Dans ces 3 mesures, le *si* ♮ figure à quatre titres différents : 1° dans la première, il est placé entre deux répétitions d'un *la* ♮ tonique ; c'est une *broderie* (supérieure : *la-si-la*, de même que le *sol* ♯ est une broderie inférieure) ; 2° à la 2e mesure, il devient note fondamentale de l'accord de 9e de dominante (*si* ♮*-ré* ♯*-fa* ♯*-la* ♮*-do* ♮), dont tous les éléments se trouvent dans la première partie de la mesure, y compris le *do* ♮ du trille ; 3° dans la seconde partie de cette mesure, il est employé : *a*) comme quinte de *mi* tonique ; *b*) enfin, sur la terminaison du trille, comme note sensible de la gamme d'*ut*. Cette accumulation de changements sur la même note donne au mouvement de la mélodie quelque chose de condensé, de rapide et de hardi qui n'est pas très conforme aux habitudes clas-

siques, tout en restant d'une « musicalité » parfaite. Si nous comparons une formule de ce genre à celle de Beethoven que j'ai citée en premier lieu, nous pourrons dire qu'entre l'une et l'autre il y a la même différence qu'entre un style très sage qui prend son temps, et prépare tous ses effets, et un style vif, précipité, extrêmement concis, qui supprime les transitions et, au besoin, procède par bonds.

Cette même partition de *Carmen* nous offre beaucoup d'exemples analogues. Je citerai celui-ci, tiré du duo de Michaëla et D. José :

6 etc.

Sa mè- re, il la re- voit! Il re-

Doux souve- nirs du pa- ys! Doux souvenirs du pa- ys!

Carmen, duo de D. José et Michaëla.

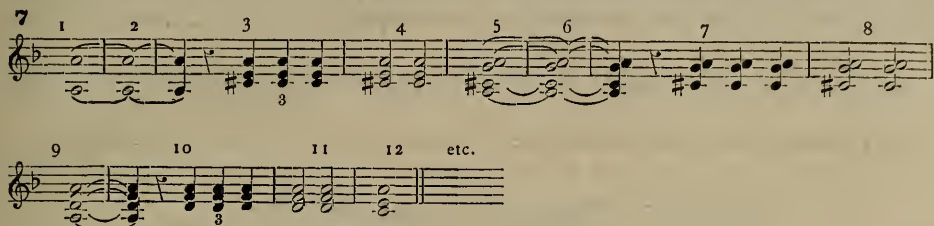
Sur le *fa* ♯ qui, d'après la tonalité, devrait être employé ici comme tierce de *ré* ♮ tonique, se fait, à la 2e mesure, un premier changement : le *fa* ♯ devient lui-même une tonique ; à la 3e mesure, il apparaît comme quinte de *si* ♮ mineur ; et, à la fin de cette même mesure, il apparaît comme tierce de l'accord de 7e de dominante (*ré* ♮-*fa* ♯-*la* ♮-*do* ♮) faisant sa résolution sur le *sol*. Cette dernière tonalité, amenée par une note qui, en restant la même et en place, change trois fois de fonction, est désirée, ressentie, d'une façon d'autant plus exquise : c'est comme si, après un mouvement répété dans des directions contraires et une certaine hésitation sur le choix de la route, on goûtait à la fois un repos et une sécurité absolus :

p

Cette mélodie, après avoir atteint le *fa* ♯ et avoir hésité un instant sur le point culminant, descend et s'abandonne ensuite sur le *sol* ♮, comme une personne qui, après avoir atteint une cime et interrogé quelques instants l'horizon, céderait à l'irrésistible attrait d'un pente facile et glisserait, tout doucement, sur l'autre *versant*. Et il faut signaler en passant que, la musique étant l'art des expressions simultanées, cet effet que je viens d'indiquer est doublé, parce qu'il se trouve associé à un effet contraire ; au moment précis où le chant de Don José semble conclure et prend la douceur des mouvements qui arrivent à leur terme normal, celui de Michaëla commence par un saut d'octave (*ré* — *ré*...). De ces deux mélodies, l'une ouvre ses ailes, quand l'autre les replie. Il y a là un agencement et une construction dont la beauté a quelque chose de plastique et parle aux yeux. Vous avez vu certains groupes de marbre où un personnage,

un soldat blessé, par exemple, défaille, s'affaisse, incline vers le sol, tandis que derrière lui un Génie ailé semble prendre son essor vers l'infini : le contraste de ces deux tendances est ici le même.
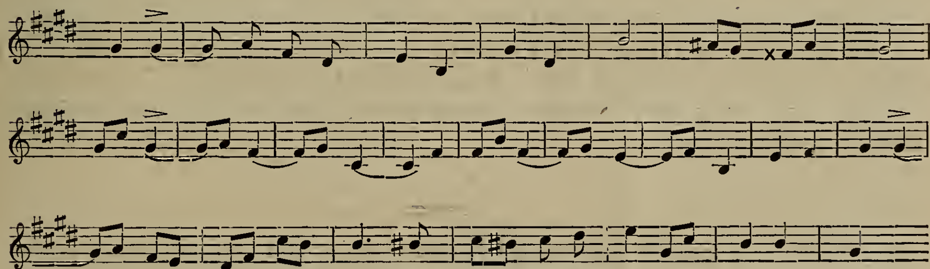
Comme j'ai annoncé des exemples pris dans toutes les Ecoles, je citerai encore quelques lignes empruntées à une ouverture de Mendelssohn (*Athalie*) :



Ouverture d'*Athalie* (Mendelssohn).

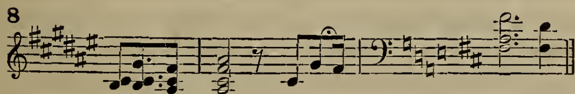
J'ai à peine besoin de faire encore une analyse de détail et de montrer que le même *la* est tour à tour : indéterminé ; tonique de *la* majeur ; fondamental d'accord de 7e ; quinte de *ré*♮ mineur ; tonique du ton de *la* ♮ mineur. Ici, ce n'est pas, comme dans le premier passage de *Carmen* (n° 5), pour donner l'impression d'une vive allégresse, que le compositeur a varié la fonction de la note : c'est pour exprimer cette forme du changement qui est l'hésitation, l'incertitude (l'attente, en même temps) ; en un mot, c'est pour produire une impression dramatique.

On sentira certainement le changement de fonction du *sol*, même sans que l'accompagnement soit reproduit, dans la mélodie suivante :



La Vie pour le Czar, III, 9 (Glinka).

Enfin, voici un dernier texte où nous voyons le changement de fonction s'opérer d'une façon foudroyante et se rattacher à une particularité du rythme musical. Je l'emprunte à Chopin (*Impromptu*, II) :



Je disais, dans ma première leçon, qu'à la fin d'une phrase musicale il fallait mettre, pour ainsi dire, *un point*, s'arrêter un instant pour respirer, et distinguer nettement la phrase qui finit de celle qui va commencer. J'ai pris pour cela un

exemple dans la chaconne en *sol* de Hændel. Mais il arrive assez souvent qu'une telle ponctuation est impossible ; en musique — et c'est là un autre fait original — il y a des phrases qu'on ne peut pas dissocier, attendu que l'une commence précisément là où finit la précédente. Elles ressemblent à des personnes sans doute distinctes l'une de l'autre, mais qui se tiendraient par la main, de façon à former une chaîne continue. Nous en avons ici un exemple. Le *fa* ♯ placé au début de la 3e mesure est, évidemment, la fin d'une phrase : [musical notation: riten. p]. Non moins évidemment, il est (transporté à l'octave) le début d'une autre phrase :

[musical notation: f] etc.

Mais comme il serait illogique et inadmissible de réunir, sans aucune distinction, des choses qui sont différentes, il semble qu'à défaut de la césure ordinaire marquée par les procédés que j'ai déjà signalés, le compositeur emploie, avec le changement du *tempo* et de l'intensité, celui de la fonction de la note qui est placée sur la limite des deux périodes. Le *fa* ♯ qui termine la seconde mesure est la tonique du ton de *fa* ♯ majeur ; et le *fa* ♯ qui est au début de la seconde mesure est la tierce de *ré* ♮ majeur. Ce changement subit est comme un réveil, une explosion des forces expressives de la mélodie, au moment où on attendait leur fin harmonieuse dans une conclusion normale. Il est souligné et accentué par divers contrastes : celui de deux mouvements (un *ritenuto* suivi d'un *a tempo*, c'est-à-dire ici un *allegretto*, et un point d'orgue qui fait une suspension trompeuse : la phrase semble s'éteindre et se perdre avant d'aboutir ; en réalité, elle s'arrête et se recueille pour repartir avec une allure plus vive) ; celui du rythme (une cadence alanguie, suivie d'une phrase très énergique). Cette pièce est trop connue pour que j'aie besoin de reproduire l'accompagnement au-dessous de la mélodie.

***

Le fait que je viens d'étudier sur quelques exemples très connus, *variabilité des fonctions de la note*, est un des caractères originaux de l'art musical. Pour s'en convaincre et pour faire ressortir cet exposé par voie de contraste, il n'y a qu'à comparer le langage musical avec le langage littéraire. Entre eux, j'ai déjà signalé des analogies importantes, qui tiennent au rythme et à l'organisation de ses éléments. Mais voici une différence capitale. Ce qui fait que la parole d'un homme est intelligible, c'est que les mots dont il se sert ont un sens connu, nettement défini, adopté par un groupe d'auditeurs, et qui ne change pas. Un de nos grands écrivains, Pascal, dans l'*Art de persuader*, a exposé les règles qu'on doit observer pour faire une démonstration satisfaisante ; il les ramène à deux : 1° définir tous les noms dont on se sert ; 2° prouver tout, en *substituant mentalement la définition au défini*. Par conséquent, chaque mot dont on se sert doit avoir une signification bien arrêtée, et cette signification est immuable. Sans doute, on a fait remarquer qu'un mot « mis en place » peut prendre une valeur inattendue, et il est certain qu'il y a là quelque chose de très vrai, les mêmes

termes ne produisant pas le même effet, lorsqu'il y a un changement dans les circonstances, dans les personnes qui parlent, dans le lieu où l'on est, dans le contexte dont ces mots font partie. Le « *Il n'a pas d'enfants !* » de *Macbeth*, le « *Qu'il mourut !* » du vieil Horace peuvent devenir des formules très banales si on les place ailleurs que là où Shakspeare et Corneille les ont mises. Mais cette théorie du « mot mis en sa place » — que je n'examine pas ici parce que ce n'est pas mon sujet — n'infirme en rien ce que dit Pascal sur l'identité du sens qu'il faut conserver à un mot si on veut s'entendre. Toutes les fois qu'au cours d'un raisonnement on modifie le sens d'un mot, soit en abusant de l'homonymie, soit en créant une équivoque (c'est-à-dire en substituant une acception à une autre), soit en passant du sens particulier au sens général (et inversement), soit en passant du sens figuré ou métaphorique au sens propre et concret, soit même en modifiant l'accent qui peut marquer l'importance du mot : toutes les fois qu'on fait cela, le raisonnement ne vaut rien. On peut même dire que la cause de la plupart des dissentiments qui existent entre les hommes vient de l'ambiguïté de certains mots que chacun emploie dans un sens différent. Pourquoi se bat-on en politique ? pourquoi des partis si hostiles ? De part et d'autre on emploie souvent les mêmes mots (*liberté*, *égalité*, *socialisme*, etc.), mais chacun les interprète à sa manière. Le changement de la valeur exacte des mots est aussi le procédé favori des sophistes, dont tout l'artifice se réduit à une sorte de modulation interdite par la logique ; c'est enfin un procédé qui conduit aisément à la plaisanterie, à la farce, ou au calembour. La plupart des traits d'esprit s'expliquent par l'emploi d'un mot sur lequel la pensée pivote et « joue », de façon à prendre brusquement une direction imprévue. Un rhéteur, un sophiste, un faiseur de *mots* : autant de gens qui « modulent » et excellent à changer la « fonction » des termes.

Voilà de quoi nous faire sentir que la musique est profondément originale, puisque les moyens qu'elle emploie dans des compositions de l'ordre le plus élevé ne produisent ailleurs que des effets inacceptables pour l'intelligence, des effets suspects, ou comiques et exceptionnels, ou grossiers. Nous avons ici l'occasion de revenir sur une thèse que j'ai plusieurs fois exposée. Si la musique peut changer à chaque instant la fonction des notes (c'est-à-dire, en somme, leur signification), c'est qu'elle n'établit pas un lien conventionnel, comme le langage verbal, entre le signe qu'elle emploie et la chose signifiée ; elle supprime la chose concrète, ne garde qu'un signe, et se débarrasse par conséquent de toute attache avee les réalités concrètes : elle est, en cela, un art *abstrait*. Elle pousse même plus loin l'esprit d'abstraction : au lieu d'opérer sur les « signes » qu'elle emploie, elle n'opère que sur leurs *rapports* — c'est là tout le secret de la langue musicale, — et, ces rapports, elle peut les changer à volonté sans altérer ou sans choquer en nous la notion d'une vérité objective. De là son indépendance souveraine, de là son instabilité, sa grâce, et, comme disent les philosophes, son « devenir » incessant. Elle n'est jamais fixée. Son pouvoir de transformation est illimité, d'autant plus remarquable qu'il est absolument le contraire d'une fantaisie sans règle, et qu'il s'allie à un souci de construction précise et de logique *sui generis*.

Le phénomène sur lequel j'ai appelé votre attention pourrait être étudié à un autre point de vue, celui de la psychologie. Il est important de remarquer que quand une note change de fonction, ce changement est connexe, chez l'auditeur,

à une opération d'ordre intellectuel qui est parfois assez compliquée. Dans les passages comme ceux qu'indiquent nos textes n°s 2 et 3, il y a substitution directe, immédiate, d'une fonction à une autre, et il suffit d'avoir l'idée d'une quinte ou d'une tierce pour que ce point d'appui nous raffermisse dans la direction nouvelle que prend notre esprit en même temps que la mélodie. Mais dans une modulation comme celle qui est au n° 4 (Ballade de Chopin), nous sommes obligés : 1° d'interpréter d'abord le groupe *si* ♭-*la* ♮ comme un renversement et comme une simplification de l'accord de 7e de dominante ; 2° d'interpréter le *la*♮ comme un retard de *sol*; 3° de deviner l'apparition prochaine du *do*; parce que ce *do* est d'abord la fondamentale du groupe *do-mi* ♮-*sol-si*♭ et qu'il fait partie d'un autre groupe (*fa la-do*) dans lequel l'accord dissonant de 7e doit trouver sa résolution. Tout cela est assez compliqué ; mais ces opérations se font instantanément, parce que, comme l'a remarqué Leibniz avec profondeur, elles sont *inconscientes*. Quand nous entendons de la musique et que nous suivons avec plaisir la pensée du musicien, il se fait en nous, à notre insu, un travail formidable : à chaque instant, nous sommes obligés de compter, d'évaluer, de comparer, de conclure d'une comparaison ce qui va en résulter... mais ce travail se fait sans que nous nous en doutions — comme le fonctionnement normal de la vie physiologique — et nous nous bornons à en goûter les effets, c'est-à-dire le plaisir esthétique. Sans cela, la musique ne serait jamais sentie par la foule et ne serait pas un art populaire; les calculateurs de profession eux-mêmes ne la comprendraient pas, car elle leur imposerait un labeur beaucoup trop rapide et au-dessus de leurs forces.

(*A suivre*) JULES COMBARIEU.

Théâtres et Concerts.



Au Châtelet, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* a été jouée comme il convient : le thème initial avec une majesté lourde, le même motif repris ensuite par les bois avec plus de vivacité, mais sans précipitation ni confusion, le chant de Walter avec une sonorité et une ampleur expressives. La symphonie en *mi* bémol de M. Georges Enesco (1re audition) a été bien accueillie. Très moderne de facture, savante, colorée, exubérante, cette œuvre d'un incontestable talent est tantôt trop lyrique, tantôt trop dramatique ; il y a là une succession d'effets intéressants qui surprennent, mais qui fatiguent bien vite ; on soupçonne des intentions littéraires ou pittoresques qui manquent un peu de clarté. Que signifient ces éclats de fanfare ? ces trompettes stridentes ? Pourquoi ce vol de corbeaux qui passent, qui s'éloignent, qui reviennent (Le programme m'en annonce même les croassements) ? Quel est ce triomphe ? cette apothéose finale ? Je me demande

si ce style convient à la symphonie, même à la symphonie moderne : je me croirais plutôt à l'Opéra, n'était l'absence du décor, et mon imagination me représente une seconde scène de la fonte des balles du *Freischütz*. Le compositeur, si apprécié à tant de titres, n'en est pas moins un musicien de haute valeur. M. Joseph Hofmann a été, sans métaphore, couvert de fleurs après son exécution admirable du 4e concerto de Beethoven pour piano. Il a au suprême degré toutes les qualités d'un grand pianiste, et il semble fait pour jouer comme personne la musique classique. La salle, qui n'est pas toujours tendre aux virtuoses de concert, l'a plusieurs fois rappelé avec enthousiasme ; pas une minute son interprétation n'a cessé d'être simple, exquise, souverainement attachante. La *Symphonie fantastique*, qui ne vieillit pas, a terminé ce beau concert. — A. L.

Aux Concerts Lamoureux, la *Suite symphonique* de M. Art. Coquard a reçu un accueil honorable mais peu chaleureux : musique gracieuse et aimable, dans une teinte grise et délicate sans éclat, où les notes de harpes, les sonorités adoucies des bois abondent, mais dont les rythmes n'ont pas une nouveauté saisissante. Le Concerto de Sinding (un des compositeurs les plus réputés de l'Ecole norwégienne, né à Christiania en 1856) est d'une trame très touffue et luxuriante, avec un entassement de notes et de traits où l'on ne distingue pas grand'chose : musique brumeuse comme le climat de l'auteur, d'ailleurs originale et sincère. — A.

ROUEN. — Les *Girondins*, de M. Leborne. — Jusqu'à présent M. Camoin, directeur du théâtre des Arts, nous a offert comme nouveautés *l'Etranger* de Vincent d'Indy et les *Girondins* de Delormeil, Paul Berel et Fernand Le Borne.

L'œuvre si simplement belle, si poignante de Vincent d'Indy, parut pour la première fois sur l'affiche il y a deux mois. Pour encourager de semblables tentatives artistiques, j'aurais désiré n'adresser à tout le monde que des félicitations. Malheureusement l'interprétation laissait beaucoup à désirer. Seul M. Grimaud mérite des éloges pour la façon très intelligente dont il a composé son rôle de l'Etranger. Il est fâcheux que parfois les moyens vocaux fassent un peu défaut. Mme Kossa n'a rien compris au personnage de Vita. Son jeu — pourquoi donc s'entêter à invoquer la mer en lui tournant le dos ? — et son interprétation musicale sont franchement mauvais.

L'orchestre n'a aucune précision ni aucune sûreté dans les attaques. Il joue sans nuances, et les cordes exécutent les traits sans netteté. En ce qui concerne les chœurs, ils furent au-dessous de tout.

Les *Girondins*. — Je ne noterai ici que mes premières impressions, car je n'ai encore pu entendre cette œuvre qu'une fois.

Tout d'abord, il me faut regretter le choix d'un sujet historique.

La musique possède une « intériorité » expressive qui la caractérise tout particulièrement et que n'ont pas les autres arts. A elle incombe donc le soin de nous exprimer ce que seule elle peut faire, la vie de l'âme. Elle n'aura sa vraie fonction qu'avec des sujets psychologiques, tandis qu'au contraire, en retardant la marche des faits, elle ne fera que gêner les sujets à action.

Fernand Le Borne s'en est, du reste, bien rendu compte. Il est des paroles sous lesquelles on ne peut mettre de mélodie. Aussi, au début du second acte, M. Le Borne fait-il déclamer toute la scène entre Robespierre et Varlet. La

musique se contente de souligner à l'orchestre le dialogue, en s'efforçant de dépeindre l'horreur tragique de la guillotine et du sang. Encore cette intervention peut-elle sembler inutile : la parole, en effet, ne suffirait-elle pas ?

Je ne suis pas éloigné de croire que ce sujet des *Girondins* séduisit en Fernand Le Borne le symphoniste et que son désir avant tout était de faire un vaste tableau musical de la Révolution.

On sent, à entendre ce drame lyrique, que M. Le Borne est un musicien de beaucoup de tempérament. Il excelle à rendre les bruits de foule, sans jamais se répéter, et à se servir des chants populaires de la Révolution. A la fête de la Constitution, ainsi qu'au dernier tableau, quand les Girondins entonnent la *Marseillaise* avant de marcher à l'échafaud, il empoigne son public grâce à des effets bien ménagés. Malheureusement, ceci n'est que du métier ; on désirerait que le cœur fût plus ému...

Les préludes — ce qui confirmerait mon hypothèse — m'ont paru être les plus belles pages de l'œuvre. J'ai surtout goûté celui du second acte, mais je n'ose croire que ces gruppetti persistants veuillent représenter, comme on me l'a dit, le couperet de la guillotine. M. Le Borne est un homme de goût ; il n'a pu vouloir rendre musicalement des choses inexprimables. Dans les *Poèmes symphoniques* de Richard Strauss on trouve de ces erreurs !...

J'aime aussi ces accords qui ponctuent l'appel des Girondins au dernier acte. Cette scène est d'une belle grandeur tragique.

Les scènes d'amour, et en particulier celle du 1er acte, sont traitées à la façon Massenet. Les nerfs vibrent, mais le cœur reste sans émotion. Tout cela est enveloppé d'une bonne orchestration, peut-être d'une richesse un peu trop constante ; parfois cela manque d'air.

J'avouerai, pour résumer mes impressions premières — se modifieront-elles ? — que je suis sorti du théâtre un peu de mauvaise humeur. Je sentais M. Le Borne capable de beaucoup — ce qu'il a du reste déjà prouvé et dans certaines pages des *Girondins* et dans ses œuvres précédentes, — mais il ne m'avait pas suffisamment contenté.

Cependant, j'ai été heureux de voir le public rouennais accueillir chaleureusement cet ouvrage, en somme très intéressant.

J'allais omettre l'interprétation, qui dans l'ensemble fut satisfaisante. L'orchestre et les chœurs se montrèrent meilleurs. On sentait qu'un vrai chef — l'auteur lui même — les dirigeait. Les chanteurs sont quelconques, à l'exception de M. Grimaud (Varlet). Mme Jervait-Kossa est plus à l'aise dans ce rôle de Laurence que dans celui de Vita. Mise en scène assez soignée. — G. Montreuil.

Milan (Scala). — Hier a eu lieu la 1re représentation de *La Dame de Pique*, de P. Tschaïkowsky, devant une salle archicomble. Les artistes, MM. Giovanni Zenatello, Adamo Didur, Riccardo Stracciari, Emilio Venturini, Constantino Thos, Umberto Maonès, Libéris Ottoboni, et Mmes Eleonora de Cesneros, Emilia Corsi, Maria Bastia Pagnol, Emilia Locatelli, Margherita Manfredi, qui interprétaient l'œuvre du maître russe, ont été l'objet de chaleureuses acclamations et de nombreux rappels.

L'orchestre, sous la direction de M. Péopoldo Mugnone, ainsi que les chœurs ont eu leur grande part de ces applaudissements mérités. — A. Noël.

Nice. — *Siberia.* — Le drame lyrique de M. Giordano (poème de M. Illica),

déjà représenté à Paris l'été dernier au Théâtre-Italien, vient d'être joué pour la première fois en français à l'Opéra de Nice. L'adaptation de M. Milliet traduit assez banalement une pièce déjà banale par elle-même. Comme dans tous les opéras de la nouvelle école italienne, l'action se déroule très rapidement, sans trop d'épisodes ni développements psychologiques. Les scènes sont brèves, violentes, multipliant les émotions. Une courtisane aime d'un amour désintéressé un officier de la garde. Elle est d'autre part entretenue par un prince (nous sommes en Russie) qui la surprend dans les bras du jeune officier, se bat avec lui et en reçoit un coup d'épée mortel. Le meurtrier est déporté en Sibérie, et sa maîtresse l'y suit volontairement. Une fois là, ils cherchent à s'évader. Un personnage ignoble et jaloux, ancien souteneur de la courtisane, se trouve par hasard, ou plutôt pour les besoins de l'intrigue, au bagne avec eux. Il les surveille, surprend leur évasion et les dénonce. La garde accourt ; des coups de fusil sont tirés et atteignent la fugitive. Elle meurt dans les bras de son amant, bénissant la Sibérie, où elle s'est régénérée.

Ce drame lyrique s'ouvre par un chœur assez court, chanté sans accompagnement dans la coulisse, rideau baissé. Le sens et l'utilité de ce prélude chora m'échappent complètement. A force d'être concis, cet ouvrage est parfois obscur. La marche des événements est due à trop de coïncidences. On ne comprend pas toujours pourquoi les personnages entrent et sortent, au 3e acte, par exemple, où la foule paraît et disparaît cinq ou six fois dans un espace de temps très court. Toutes ces faiblesses acceptables dans un vaudeville choquent dans une pièce sérieuse.

Quant à la musique, elle est certainement supérieure à celle de bon nombre d'autres opéras italiens récents. Néanmoins, si son faux modernisme peut faire un instant illusion, on est vite déconcerté par sa facture hybride. Le souffle un peu court du compositeur ne lui permettant pas de se maintenir longtemps dans le style dramatique élevé, il a recours, pour occuper l'attention, à des hors-d'œuvre selon les vieilles méthodes : sérénade avec pizzicati ; ariette en mouvement de mazurka ; duos d'amour (un par acte) avec ensemble final sur des notes élevées, tous cuivres dehors à l'orchestre, procédés déjà un peu anciens dont M. Massenet ne se sert plus ; chœurs très gais, à la manière d'Auber, tellement déplacés qu'ils choquent ; carillon de Pâques. Par instants on s'aperçoit de certaines analogies avec *Louise*, dans l'instrumentation surtout. Au deuxième acte, le mieux réussi de l'œuvre, M. Giordano a intercalé une très belle mélodie populaire russe, chant des haleurs du Volga que la *Revue musicale* a publiée (supplément du 1er mars 1905). Entendu d'abord dans le prélude de cet acte, mêlé à des gammes chromatiques de violons pas très heureuses et au *leit motiv* expressif de la Sibérie, il est chanté d'abord piano dans le lointain par la colonne des déportés qui s'avance ; il s'enfle et éclate enfin lorsque ceux-ci débouchent sur la scène. L'orchestre, qui s'était tu jusque-là, reprend seul le motif *fortissimo*, reprise qui me paraît assez maladroite. Le motif revient encore une fois, écourté, à la fin de l'opéra.

Les principaux protagonistes de l'œuvre ont été Mme Mazarin, MM. Zocchi et Seveilhac. Les chœurs ont manqué leur effet au 2e acte. Mais l'orchestre suffisant, la mise en scène convenable, les décors réussis et l'interprétation assez bonne ont valu à cet opéra un certain succès. M. Sonzogno, éditeur de la partition, était présent.

L'auteur de *Siberia* est en train de mettre en musique la *Theodora* de M. Sar-

dou. Il est question de monter ce nouvel opéra à Monte-Carlo en 1907.

Je dirai encore à propos de *Siberia*, ajoutée au programme de la saison après coup, qu'un incident s'est produit entre M. Heugel et le directeur de notre Opéra. Trouvant trop importante la part faite à l'école italienne dans la liste des œuvres montées cette année, l'éditeur parisien a refusé l'autorisation de jouer les opéras dont il est propriétaire, et n'a pas voulu revenir sur sa décision.

Voici d'ailleurs, en dehors de *Siberia*, les nouveautés de cette saison : création du *William Ratcliff* de M. X. Leroux ; création de *Sanga*, de M. Isidore de Lara. Première représentation en France de la *Manon Lescaut* de Puccini ; enfin *la Tosca*, *Renaud d'Arles* de M. Noël Desjoyeaux. *Le Crépuscule des Dieux* est de nouveau renvoyé à une autre saison, ainsi qu'*Armide*, dont il avait été un instant question. EDOUARD PERRIN.

GENÈVE. — L'événement musical et sensationnel de ces derniers temps a été la dissolution du quatuor Marteau. Fondé en novembre 1903, il avait tout de suite pris place parmi les quatuors les plus réputés, et les concerts qu'il donna dans tous les grands centres musicaux remportèrent toujours le plus vif succès. Le 20 décembre dernier, le quatuor Marteau fêtait son centième concert par une séance superbe, et... le surlendemain on apprenait avec une véritable stupéfaction que ce quatuor n'existait plus. Quelles furent les raisons de cette très regrettable décision ? mystère et harmonie ! La perte est grande pour le monde musical génevois, qui ne retrouvera peut-être pas de longtemps pareil régal. M. Marteau est actuellement en Amérique pour une tournée de concerts qui durera près de trois mois. — PIERRE FERRARIS.

MONTE-CARLO. — Mme Marthe Chassang, au dernier concert classique, a remporté un succès éclatant pour l'art délicieux avec lequel elle a chanté l'air de *Thaïs*, de Massenet, *l'Ane blanc*, de M. Georges Hüe, et le *Nil*, de M. Xavier Leroux. On a justement admiré sa voix de très pure fluidité et son charme intense.

Vif succès également pour l'admirable violoniste, M. Dezso Lederer, qui a magnifiquement interprété le *Concerto en* ré *mineur* de Max Bruch, un *Nocturne* de Chopin, une *Sérénade* de Léoncavallo, et un *Poème hongrois* de sa composition : son style irréprochable et son mécanisme prodigieux lui ont valu une vibrante ovation.

Un délicat poème symphonique de M. Léo Sachs, *Babil d'oiseau*, petit chef-d'œuvre de miniature orchestrale, a été chaudement applaudi. — G.

SOCIÉTÉ NATIONALE. — Le 332e concert de la Société Nationale de musique, qui a été donné le 20 janvier, a manqué d'intérêt par suite de la faiblesse de l'interprétation. La fausse note a fait rage de 9 heures à 11 heures aussi bien sous l'archet d'un premier lauréat du Conservatoire que sous ceux de seigneurs de moindre importance, ces derniers allant jusqu'à la limite de ce qui est tolérable.

Trois mélodies de M. Gabriel Fauré, chantées avec goût par Mme Jane Arger, tranchaient par leur agrément sur ce fond douloureux ; et parmi les *Petits tableaux campagnards* de M. Claude Guillon, la *Veille de la Fête-Dieu* et le *Retour de l'école* ont plu, comme simples et gracieux. — CH. E.

A signaler parmi les meilleurs concerts de la quinzaine : A la salle des Agriculteurs, le 20 janvier, M. Hegedüs, violoniste, avec le concours de Mme Lilly Henkel pianiste (à signaler le curieux concerto en *ré* mineur de Tartini) ; le 19,

M. Pomposi, violoniste (œuvres de Franck, d'Indy, Debussy) ; le 20, salle Érard, concert de M. Rafael Navas, avec le concours de Mme Marceline Herman ; salle Pleyel, le 22, premier des 3 récitals de violon, par M. Joseph Debroux (les 2 autres auront lieu les 19 février et 19 mars) ; le jeudi 25, salle Érard, le concert de Mlle Yvonne Péan, l'excellente pianiste professeur de chant au lycée Fénelon, avec le concours de Mlle Hélène Sirbain, de l'Opéra-Comique, et de M. Georges Enesco ; le 25 janvier (salle Pleyel), première soirée de la *Société des Compositeurs de musique*, où fut exécutée la belle *Chanson de Bretagne* de Bourgault-Ducoudray ; le 31 janvier (salle des Agriculteurs), M. Louis Revel, violoncelliste des Concerts Colonne.

Concerts annoncés : le 2 février, à la *Schola Cantorum* (rue Saint-Jacques), et M. Charles Bouvet (fondation J.-S. Bach, 4e année, salle des quatuors Pleyel) ; le 3 février, Concerts de la Société Nationale (chez Pleyel) et de M. Arnold Reitlinger avec le concours de Mme Isabel Philipp et de M. G. Fauré (chez Erard) ; le 6, Mlle Jeanne Réol, 1er prix de violon du Conservatoire, avec le concours de M. Nadaud et orchestre (Pleyel) ; et concert de Mlle Hélène Barry, avec M. François Dressen, M. Henri Lefebvre et Louis Bailly, piano, quatuor et clarinette (Erard) ; le 10 février, Mlles Nelly et Alice Eminger avec Fr. Thomé et Brémont (salle Pleyel) ; le 12, Mlle Gabrielle Eteiger (*ibid.*).

Harpe chromatique. — Le 30 (Salle Pleyel), Mlle Renée Lénars, premier prix du Conservatoire de Paris (harpe chromatique), a donné un très beau concert, où elle a exécuté les admirables *Danses* de Debussy. Nous y reviendrons dans notre prochain numéros

---

Actes officiels, Informations.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 décembre 1905 au 19 janvier 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 déc.	*Armide.*	Gluck.	15.117 26
22 —	*La Ronde des Saisons. — Le Freischütz.*	H. Büsser. Weber.	14.036 41
23 —	*Sigurd.*	Reyer.	11.568 »
25 —	*Le Cid.*	Massenet.	14.453 41
27 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. H. Büsser.	15.029 76
29 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	17.439 41
30 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	10.965 »
1er janvier	*Faust.*	Gounod.	17 971 91
3 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	13.501 76
5 —	*Armide.*	Gluck.	15.917 41
6 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	13.467 »
8 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	15.282 41
10 —	*Le Cid.*	Massenet.	12.721 26
12 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.303 91
13 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. H. Büsser.	11.605 »
15 —	*Sigurd.*	Reyer.	13.499 41
17 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	14.764 26
19 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	16.951 »

II. — *Opéra-Comique.*
Recettes détaillées du 20 décembre 1905 au 19 janvier 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 déc.	*Carmen.*	Bizet.	7.380 50
21 —	*Manon.*	Massenet.	9.905 09
22 —	*Le Chalet. — Le Barbier de Séville.*	Adam. Rossini.	5.051 »
23 —	*Werther.*	Massenet.	9.647 72
24 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Les Noces de Jeannette. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. V. Macé. Mascagni.	5.827 »
24 — soirée	*La Vie de Bohême. — Les Rendez-vous bourgeois.*	Puccini. Nicolo.	9.978 50
25 — matinée	*Lakmé. — Mireille.*	L. Delibes. Gounod.	7.739 50
25 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	8.065 50
26 —	*La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	G. Pierné. Widor.	1.640 »
27 —	*Miarka.*	A. Georges.	5.463 »
28 —	*Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.*	Widor. G. Pierné.	7.005 94
29 —	*Manon.*	Massenet.	8.578 50
30 —	*La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	G. Pierné. Widor.	8.054 88
31 — matinée	*Miarka.*	A. Georges.	8.705 »
31 — soirée	*Le Barbier de Séville. — Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	9.619 50
1er janv. mat.	*Mignon. — Les Noces de Jeannette.*	A. Thomas. V. Macé.	7.484 50
1er — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.658 50
2 — matinée	*Le Caïd. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	A. Thomas. Massenet.	6.380 »
2 — soirée	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	9.392 50
3 —	*Werther. — Les Rendez-vous bourgeois.*	Massenet. Nicolo.	7.255 50
4 — matinée	*La Fille du Régiment. — Le Barbier de Séville.*	Donizetti. Rossini.	9.303 50
4 — soirée	*La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	G. Pierné. Widor.	7.779 84
5 —	*Lakmé. — La Navarraise.*	L. Delibes. Massenet.	9.570 50
6 —	*La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	G. Pierné. Widor.	7.999 72
7 — matinée	*La Traviata. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Verdi. Massenet.	7.425 50
7 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6 697 50
8 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillard.	3.972 »
9 —	*Miarka.*	A. Georges.	5.044 50
10 —	*Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.*	Widor. G. Pierné.	3.204 »
11 — matinée	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. V. Macé.	4.514 50
11 — soirée	*Manon.*	Massenet.	9.284 44
12 —	*Le Barbier de Séville. — La Navarraise.*	Rossini. Massenet.	6.620 50
13 —	*Manon.*	Massenet.	9.908 38
14 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	7 316 50
14 — soirée	*La Vie de Bohême. — Le Chalet.*	Puccini. Adam.	6.375 50
15 —	*La Traviata. — Les Rendez-vous bourgeois.*	Verdi. Nicolo.	4.565 50
16 —	*Carmen.*	Bizet.	5.132 »
17 —	*Miarka.*	A. Georges.	4.644 50
18 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Caïd.*	Massenet. A. Thomas	3.589 50
18 — soirée	*Werther.*	Massenet.	9.264 34
19 —	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Mascagni	6.764 50

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 4 (sixième année) 15 Février 1906.

Deux lettres inédites de Berlioz.

Nous avons la bonne fortune de pouvoir publier aujourd'hui deux magnifiques lettres inédites de Berlioz, dont nous devons la communication au jeune et grand artiste Guillonet, élève de Cormont, dont on a pu admirer, lors du dernier Salon, le tableau éblouissant de lumière : *Pèlerinage au tombeau de Gambetta à Nice*, et que nous sommes heureux de féliciter pour sa récente nomination de chevalier de la Légion d'honneur.

Ces lettres splendidement expressives confirmeront l'opinion qui s'impose de plus en plus et que nous avons toujours soutenue ici : à savoir que Berlioz n'eut pas de plus grand ennemi que lui-même et que son caractère inquiet et difficile fut l'origine première de toutes les difficultés dont il se plaignit avec tant de complaisance au cours de sa carrière musicale.

Rome, le 12 janvier 1832.

Je vous remercie mille fois, Madame, de la bonté que vous avez eue de m'envoyer ma partition et plus encore de la lettre qui l'accompagnait. Je suis bien sensible à tout l'intérêt que vous me témoignez et je prends aujourd'hui, pour la première fois, la liberté de vous en remercier directement. Je vous prie de croire que rien ne m'eût été plus agréable que d'entretenir activement notre correspondance, mais j'ai souvent craint de vous fatiguer par des lettres dont le style se serait trop ressenti de mon humeur sombre.

J'ai été pendant trois mois de suite possédé du spleen jusqu'à en devenir comme un dogue qui prend la rage ; ce n'était guère le cas de prendre la plume, je n'aurais pu la tremper que dans le fiel. Depuis le retour de M. Horace, qui m'a fidèlement remis votre lettre, j'ai fait un voyage à Naples. Je m'y suis déterminé, brusquement, un jour que je dormitais dans notre bois de lauriers, couché sur un tas de feuilles mortes, enviant le sort des lézards que je voyais se jouer à mes pieds au soleil d'août. Ma détermination a été bientôt prise ; je me suis levé, j'ai secoué mon habit, je suis monté faire un petit porte-manteau et avertir M. Horace, et le lendemain matin je suis parti. Oh ! Voilà une ville, Naples ! c'est du bruit, de l'éclat, du mouvement, de la richesse, de l'activité, des théâtres ; c'est tout ce qui nous manque ici et plus encore.

Il n'y a pas, il est vrai, ce fantôme de grandeur qui assombrit la physionomie de Rome et semble couvrir d'un crêpe la désolée campagne qui l'enceint de toutes parts. Il n'y a pas d'arides monticules couverts de débris, sur lesquels le rêveur va s'asseoir pour écouter au loin le grave chant des cloches de Saint-Pierre ; il n'y pas de plaine immense, inculte, sans arbres ni habitations, — mais il y a un Vésuve, une grande et superbe mer, des îles ravissantes, un golfe

de Baya rempli de souvenirs virgiliens qui me vont *au moins aussi bien que la poudre tumulaire et la cendre des empereurs. On sait que les caractères les plus dissemblables sont ceux qui sympathisent le plus fortement et que deux êtres organisés absolument de la même manière ne peuvent que s'ennuyer ensemble ; voilà pourquoi Rome m'assomme. Il y a tant en moi de champs ravagés, de palais déserts, de ruines déjà froides, que je cherche au moins au dehors le mouvement, la chaleur et la vie. Il y a tant de matières fulminantes accumulées au fond de mon caractère refroidi, que vous pouvez penser si mes entrailles fraternelles ont dû s'émouvoir aux cris du Vésuve souffrant et furieux. J'y suis arrivé à pied, à minuit : les étoiles scintillaient sur ma tête ; au-dessous de moi, la mer resplendissante des feux des pêcheurs, semblait une vaste prairie avec un conciliabule de vers luisants, et tout près, le Vésuve soufflant, râlant, vomissait contre le ciel des tourbillons de flammes et de roches fondantes, comme de brûlants blasphèmes auxquels j'applaudissais avec transport. Il serait trop long de vous parler de toutes mes excursions à Pompeï, à l'île de Nisida, de mes promenades en mer, de mes dîners avec mes rameurs dans les bois de Puzolles où, sous une tente de paille de maïs, nous mangions le macaroni et sablions le vin du Pausilippe en discourant du brillant roi Murat, de l'île d'Elbe, de la Corse et* de ce qui s'en suit.

Je ne crois pas qu'il fût fort intéressant pour vous de savoir jusqu'à quel point je fus ému en voyant un soir le soleil se coucher derrière le cap Misène, pendant que du sublime paysage illustré par Virgile semblaient surgir rajeunis, Enée, Jube, Latinus, Pallas, le bon Evandre, la résignée Lavinie, Amanda, le malheureux Turnus et tout le bataillon de héros aux panaches flottants dont le génie du poète a peuplé ce rivage. Les mots ne peuvent rendre l'effet d'un tel magnétisme de souvenirs, de poésie, de lumière, d'air pur, d'horizon rosé, de créations fantastiques... J'étais enivré, je me serais cru loin de la terre si mes larmes ne m'eussent rappelé que j'étais encore dans la triste vallée *où l'on en répand. Ainsi je vous dirai donc simplement, qu'après avoir admiré de toutes mes forees, jusqu'à en perdre la raison, je suis reparti pour Rome,* à pied, *à travers les montagnes, couchant la nuit dans des capitales de bandits et marchant le jour dans des lits de torrents ou de vastes prairies sans chemin frayé. Le septième jour je suis arrivé à Subiaco, où j'ai trouvé un camarade de l'Académie qui m'a prêté du linge, dont j'avais grand besoin, et après vingt-quatre heures de repos j'ai repris ma course vers Tivoli et Rome, où je suis arrivé sans encombre.*

Je ne vous parlerai pas de mes observations musicales, elles sont toutes consignées dans un grand article qui m'a été demandé de Paris pour la Revue Européenne ; *je l'achève en ce moment et vous pourrez le lire avant mon retour.*

Je partirai d'ici au mois de mai prochain, me dirigeant sur Milan que je n'ai pas encore vu, de là plus tard sur Paris, où j'irai faire ma cargaison de musique et lâcher deux ou trois bordées vocales et instrumentales avant de me lancer sur l'océan musical de la Germanie.

Quel plaisir je me promets de revoir mon excellent maître et vous, Madame, qui avez droit à tant d'affection de ma part ! Veuillez assurer M. Lesueur que mes efforts ne se ralentissent pas pour me rendre de plus en plus digne de la sienne.

Je demande bien pardon à Mesdemoiselles Eugénie et Clémentine, mais le

jour de l'an n'est pas si éloigné que l'usage ne puisse m'autoriser à les embrasser toutes les deux.

Votre tout dévoué,

H. BERLIOZ.

P. S. Que fait Turbri ? n'a-t-il point obtenu d'avancement à l'Opéra ? Je pense bien souvent à lui et le voudrais voir plus heureux. C'est un excellent garçon qui aurait plus d'amis s'il ne pensait pas tout haut devant des gens que ses pensées offusquent. Mes amitiés à Stephen et à tutti gli fratelli in musica.

Rome, le 2 juillet 1831.

Madame,

Je me disposais à vous écrire de nouveau pour avoir de vos nouvelles, ne recevant pas la réponse de ma lettre de Nice ; quand elle est arrivée, je commençais à craindre quelque infidélité de la poste, qui m'aurait fait passer aux yeux de M. Lesueur pour plus coupable que je ne l'étais réellement. M. Horace va faire un voyage d'un mois à Paris, il sera donc mon courrier en allant et je l'espère aussi en revenant ; pourvu toutefois qu'une nouvelle Révolution de juillet *ne le retienne en France. Nous nous attendons ici tous les jours à quelque nouveau bouleversement. Le ciel confonde tous ces petits ambitieux sans génie, qui troublent l'ordre social en pure perte !... Ces héros de carrefours, ces assiégeurs de corps de garde, ne servent à mon avis qu'à discréditer la cause de la gloire et de la liberté ; c'est dans des guerres* de pots de chambre *qu'ils cueillent leurs lauriers.*

Pour moi, l'aversion que j'ai toujours eue pour la politique va encore croissant ; cette grande sèche aux yeux louches, au teint pâle et au cœur dur, me paraît de plus en plus haïssable ; malheureusement on ne peut faire un pas sans la rencontrer. Je remercie M. Lesueur des espérances qu'il veut bien fonder sur moi, je ferai les derniers efforts pour en réaliser une partie.

Depuis mon retour à la caserne, je n'ai fait qu'écrire, mais non pas composer. L'air de Rome m'étouffe, je n'ai pas une idée. En revenant de Nice j'avais composé en entier un ouvrage d'un genre nouveau, que j'intitulerai Mélologue, *mélange de musique et de discours, dans lequel j'ai pu exécuter plusieurs projets qui m'étaient chers. Les paroles sont mon coup d'essai, et quoique j'y aie mis tout mon savoir-faire, vous pouvez penser que je n'ai pas sacrifié mon ancienne maîtresse, la Musique, à la nouvelle venue. C'est pour être exécuté dans un concert, à la suite de ma* Symphonie fantastique *dont le* Mélologue *est le complément et la fin. Il y a des chœurs, des airs seuls, des morceaux d'orchestre seul, et même une ballade avec accompagnement de piano. Il faudra un acteur pour réciter les monologues et chanter un morceau. Je compte pour cela sur Nourrit, qui j'en suis sûr me comprendra à merveille. Tout est fini à peu près, et comme je veux entreprendre immédiatement un autre grand ouvrage que je rumine, je vais dès maintenant m'établir dans les montagnes de Soubiac à 18 lieues de Rome, où je recommencerai ma vie libre de Nice ; mais, Dieu ! je n'y trouverai pas la mer ; cette belle et vaste mer qui s'étendait sous mes fenêtres, qui me charmait par le flouflou de sa robe verte, qui rugissait avec moi*

dans mes jours de rage, et me laissait dormir sur ses cailloux blancs en se contentant de venir lécher mes pieds, dans mes journées calmes ou mélancoliques... N'importe, il faut que je redevienne seul ; je m'aperçois que ces messieurs de l'Académie, avec lesquels du reste je sympathise très peu, m'observent avec malignité et contrôlent toutes mes actions ; il faut pour ne pas leur paraître maniéré (c'est leur mot) se façonner à leurs manières *de sentir, de voir, de parler ; s'amuser de ce qui les amuse, ne pas témoigner de l'enthousiasme pour ce qu'ils ne connaissent pas ; en un mot, il faut être tout autre que je ne suis. Comme je ne peux pas me refaire, j'aime mieux leur laisser le champ libre. J'emporte une mauvaise guitare, un fusil à deux coups, des albums pour prendre des notes, et quelques livres ; un bagage aussi modeste ne peut tenter les brigands, avec lesquels, à dire le vrai, je serais charmé de faire connaissance. Je vous remercie de n'avoir pas communiqué à Mlle Corinaldi mes observations sur ses compatriotes, je serais bien fâché de lui faire de la peine, et d'ailleurs il peut se trouver des* hommes *partout, même en Italie. Cette terre est une mère injuste et partiale, qui a tout donné à ses fils aînés. Le Dante, Arioste, Tasso, paraîtraient avoir dévoré tout l'héritage du génie, si une petite portion échappée n'était échue en partage au gracieux et spirituel auteur des* Fiancés *(Manzoni).*

Quant aux peintres modernes italiens... personne !

Pour les musiciens, excepté Rossini, on compte MM. Bellini, Coccia, Vaccai, Paccini ; oh ! tous ces bons messieurs, je ne leur veux pas de mal, mais pourtant si le diable en voulait je ne les lui disputerais pas. Y a-t-il au monde un musicien italien capable d'écrire ce ranz de vaches, *ouvrage d'un paysan suisse des environs de Genève :*

Sur les Al- pes, quel dé- li- ce! Au val- lon je

me dé- plais Mal-gré que l'on m'a- ver- tis- se Des dan-

- gers du pré- ci- pi- ce. Bra-ves gens, je vous ré- ponds,

Tout m'at- ti- re sur les monts, tout m'at- ti- re

sur les monts.

Voilà de la couleur ! Je vois les grosses bottes ferrées du chasseur de chamois, son long fusil, son pain noir, son morceau de fromage, sa grosse face réjouie, sa voix de stentor qui appelle l'écho ; pour moi c'est admirable ! admirable ! admirable !

Dans le cas où ce ranz *plairait à Mesdemoiselles Lesueur, voici les autres couplets (aussi de la composition du paysan) :*

2°

Dès que paraît la lumière,
Je vais chasser le chamois ;
De ma femme la prière
Ne peut changer ma carrière;
Je lui dis que dans tout lieu
Sur nous veille le grand Dieu (bis).

3°

Là où le plus intrépide
Craint de diriger ses pas,
Moi, prenant le ciel pour guide,
Nul danger ne m'intimide :
Sans soucis, le cœur content,
Je franchis roc et torrent (bis).

Mlle Clémentine priera M. Lesueur d'écrire un accompagnement de piano au chasseur de chamois pour faire un peu diversion à Mazaniello et à toutes les musiques pointues.

Mais je m'aperçois que la terre me manque : il faut donc faire la cadence parfaite, qui me déplaît en ce moment plus que jamais, et vous prier de recevoir les salutations affectueuses de votre tout dévoué,

H. BERLIOZ.

Légion d'honneur. — M. Louis Mors, ingénieur civil, ancien élève de l'Ecole centrale, est nommé chevalier de la Légion d'honneur. Nous manquerions de compétence pour apprécier ici les travaux originaux, dans le domaine de l'électricité et de la mécanique, qui ont motivé une distinction si brillante et si méritée ; et nous ne pouvons que mentionner la création d'un laboratoire destiné à des recherches sur la guérison de la tuberculose et du cancer. Pour nous, M. Louis Mors est et restera le musicien qui, réalisant un progrès décisif et faisant aboutir de très longs efforts, a introduit l'Histoire de la musique dans l'Enseignement supérieur, en créant une chaire, au Collège de France, « pour l'art musical ». Ce service, scientifique et national, est inscrit en lettres d'or sur la plaque de marbre où le Collège de France garde et perpétue, depuis le XVIe siècle, le souvenir de ses donateurs ; il a pour nous une valeur spéciale, le directeur de cette *Revue* en ayant été le premier bénéficiaire. Nous faisons passer la musique avant tout le reste, mais nous mettons les idées et les principes au-dessus des questions de personnes ; nous ne sommes donc nullement gênés pour offrir nos plus cordiales félicitations à l'homme de bien, si savant, si honorable et si simple à la fois, qui, tout en cultivant utilement les sciences, a donné de si précieux gages à la cause de l'Art !

— MM. Guy Ropartz, compositeur de musique et directeur du Conservatoire de Nancy, et Constant, Pierre, sous-chef du secrétariat du Conservatoire, figurent aussi dans la nouvelle promotion de chevaliers de la Légion d'honneur dont les noms ont paru à l'*Officiel.*

Les grands concerts de Paris ont fait connaître M. Guy Ropartz au public parisien. Musicien de talent, il a su créer — et c'est là son principal mérite — les Concerts symphoniques qui ont fait de Nancy un véritable centre artistique où les grands classiques, Bach tout particulièrement, ne sont pas moins honorés que les maîtres modernes.

M. Constant Pierre, en dehors des fonctions administratives qu'il remplit avec un zèle et un tact parfaits, est un historien modeste, mais de première valeur. Ses recherches, d'une conscience et d'une exactitude scrupuleuses, lui ont permis d'écrire des travaux définitifs Et son monumental recueil des *Documents historiques et administratifs sur le Conservatoire national de musique et de déclamation* est un de ceux-là. M. C. Pierre est aussi l'éditeur des musiciens de la Révolution, dont il a réuni et commenté les œuvres musicales de circonstance en de somptueux volumes publiés par la Ville de Paris.

L'ANCÊTRE

Opéra en trois actes, musique de C. Saint-Saëns, paroles de L. Augé de Lassus.

Sur la côte d'azur, d'or et de soleil, où l'art collabore avec la nature pour maintenir la tradition du paradis terrestre, l'Opéra de Monte-Carlo achève en ce moment la répétition générale d'un nouvel ouvrage de M. Saint-Saëns (première représentation le 24, avec Litvinne et l'élite des chanteurs !). Nous en donnons, dans le supplément de ce numéro, la scène capitale, les *imprécations de Nunciata*, qui est le point culminant de l'action, et dont nos lecteurs apprécieront la puissance dramatique. Nous publions ci-dessous un résumé du livret ; et quelques notes, dues à l'un des deux auteurs, sur la genèse de l'*Ancêtre*.

En un site retiré et sauvage de la Corse, vit un ermite éleveur d'abeilles. Près de sa cabane et de son rucher s'élèvent les tombes rivales et ennemies des Piétra Neras et des Fabiani. Le dernier des Piétra Neras sert dans les armées de Napoléon. Passagèrement il revient en son pays natal, et l'ermite son parrain tout paternel, prend occasion de ce retour pour convoquer tout ce qui représente, amis et serviteurs même, les deux familles depuis longtemps en guerre et en vendetta. L'assemblée est convoquée devant ces tombes mêmes qui attestent leurs sanglantes haines. Il semble qu'à la voix de l'ermite, la paix va se conclure, lorsque Nunciata, l'ancêtre, mère et grand'mère des Fabiani, répond par un *non* implacable à toutes les objurgations qui la sollicitent.

Cependant le jeune officier, Tebaldo, de la race des Piétra Neras, est aimé de deux jeunes filles, Vanina et Margarita, de la famille adverse, celle-là sœur de lait et quelque peu servante de celle-ci. Tebaldo ignore Vanina et chérit Margarita. La vaine tentative d'apaisement laisse désolées Margarita et Vanina.

Au second acte, la cour rustique de la maison où vit Nunciata est tout à coup envahie par une foule anxieuse et dolente. Léandri, petit-fils de l'ancêtre, a été trouvé tué. Nunciata, furieuse jusqu'au délire, s'improvise elle même *vocératrice* et fait jurer à sa petite-fille Vanina, car elle n'a plus de fils ni de petit-fils, et elle-même est à demi aveugle, de venger le mort. Angoissée, hésitante, Vanina cependant jure la vendetta.

Mais à peine l'assistance s'est-elle dispersée, que devant le mort, un serviteur, Bursica, apprend à Vanina que le meutrier de son frère est ce Tebaldo qu'elle aime.

Au troisième acte, en un site riant et ensoleillé qui avoisine la mer, Vanina est venue sous l'obsession de l'affreux serment qui lui a été arraché. Elle ne peut se résoudre à tuer. Mais l'ermite a complaisamment décidé et va bénir le mariage de Tebaldo et de Margarita, épris l'un de l'autre. Vanina les surprend sortant de la chapelle où ils viennent d'être unis. Elle se décide, jalouse et déses-

pérée, à frapper celui qui la dédaigne. Mais, au moment de tuer, le fusil lui est échappé des mains. Elle ne peut tuer celui qu'elle aime. L'ancêtre a vu cette défaillance. Elle se dresse implacable, prend le fusil, se lance à la poursuite de l'ennemi de sa race. Vanina court derrière elle, épouvantée. Un coup de feu éclate. L'ancêtre, de ses yeux à demi éteints, a dû mal connaître ce qu'elle a fait. Vanina vient de recevoir la balle destinée à Tebaldo. Elle reparaît expirante, pendant que l'ancêtre farouche, abusée et croyant encore qu'elle a frappé l'ennemi, s'éloigne. Sérénité de la nature qui oublie les souffrances humaines. L'ancêtre, qui ne voulait pas pardonner, a tué sa petite-fille, sa dernière enfant, Elle s'est châtiée elle-même.

Les auteurs de l' « Ancêtre ». — M. Lucien Augé de Lassus. — Genèse de l'œuvre.

Il nous a semblé qu'il serait superflu de publier, avec une notice, un portrait aussi populaire que celui de Camille Saint-Saëns, le maître auquel nous avons déjà consacré une étude dans un de nos numéros antérieurs, et sur lequel tout renseignement inédit serait difficile à trouver. Nous avons demandé à M. Augé de Lassus, auteur du livret de l'*Ancêtre*, de nous dire quelques mots sur les origines de l'œuvre. Notre collaborateur et ami a des titres artistiques et littéraires très considérables ; le meilleur moyen de louer son talent est d'indiquer avec précision les succès qu'il a déjà obtenus au théâtre, sans oublier les livres et les conférences originales qu'on lui doit.



Lucien Augé de Lassus, fils et petit-fils de Parisiens, est né à Paris en 1846.

Première pièce représentée : *Parti carrée*, opéra comique en un acte, musique de Rod. Lavello, à l'Opéra-Comique, direction Carvalho, 23 juin 1884. Cette même année, au Théâtre-Français, à-propos en vers, *Racine à Port-Royal*, 21 décembre 1884. Deux fois lauréat au concours Cressent avec l'*Amour vengé*, deux actes en vers (musique de De Maupeou, 1re représentation

à l'Opéra-Comique le 31 décembre 1890), et l'*Amour à la Bastille,* musique de Hirschmann, 1re représentation à l'Opéra-Comique. *Phryné,* musique de Saint-Saëns (24 mai 1893, avec l'interprète délicieuse, Sanderson). Autres ouvrages avec la collaboration des musiciens : *Chasse gardée,* musique de Montalent, un acte représenté au théâtre des Arts à Rouen : *J'ai pris la Bastille!* musique d'Auzende, un acte représenté au petit théâtre lyrique du passage Vivienne, 29 mars 1897 ; *la Pomme d'Adam*, un acte en vers, musique de Banès, casino de Trouville ; les cantates de prix de Rome, *Endymion*, musique de Leroux, 1885 ; *Didon*, musique de Charpentier, 1887. La grande scène lyrique : *Ahasvérus* (prix Rossini), musique de Hirschmann. — Comédies représentées : *Racine à Port-Royal* et le *Vieux Corneille*, 6 juin 1889, au Théâtre-Français ; *la Saint-Jean*, un acte en vers, à l'Odéon, 15 janvier 1893 ; la *Conspiration du général Malet* (collaborateurs : d'Horville et Richard), drame, six actes, au théâtre du Château-d'Eau, 25 octobre 1889, œuvre d'abord interdite par le ministère. Principales publications : *Voyage aux sept merveilles du monde, les Tombeaux, le Forum, les Spectacles antiques, Routes et étapes* (premier livre publié) : *la Vie au Palais-Royal, les Champs-Elysées* (1905). M. Augé de Lassus est secrétaire général de la Société des Amis des Monuments parisiens, vice-président du Syndicat de la Presse artistique. Pour ces deux sociétés, il a fait un grand nombre de conférences, très brillantes et très goûtées.

Nous avons pleine confiance que l'*Ancêtre* marquera une date brillante de plus dans une carrière si pleine et si honorable.

J. C.

* * *

Le *moi* est haïssable, assure-t-on ; cependant si le *moi* se dédouble, et si l'on en vient à dire *nous*, le mot, la pensée ne sont-ils pas mieux acceptables, ou du moins plus excusables? Mais pourquoi chercher une excuse à ces confidences ? Ceux-là volontiers les sollicitent et les espèrent, qui connaissent, du moins dans les manifestations si diverses de son activité, notre cher et glorieux Saint-Saëns N'est-ce pas dire à peu près toute la France intelligente et bien française? N'est-ce pas surprendre, par delà nos frontières, des attentes en éveil et de hautes sympathies? Saint-Saëns est nôtre par ses origines, par son esprit, par le bel équilibre de sa pensée, par son goût de la mesure, de l'ordre, de la clarté, par sa science bien apprise et qui lui demeure légère ; Saint-Saëns est aussi, plus loin que la terre maternelle, le citoyen d'une plus vaste humanité, une voix qui ne trouve guère d'échos indociles en tous lieux où l'oreille et l'âme accueillent les émotions profondes et de nobles enchantements.

La curiosité cependant serait banale et bientôt se lasserait à suivre cet homme seulement à la trace de ses pas et dans sa vie quelque peu nomade. Les Français, surtout les enfants de Paris, ne se déplacent qu'à regret, disait-on naguère ; celui-ci vagabonde comme jamais vagabond ne s'en montra coutumier. Pour se hâter et courir plus que ses jambes vers des horizons multiples et changeants, il n'est que son inlassable pensée.

Il est à Gênes la Superbe, dit-on ; mais non, il vient d'aborder en Egypte. On l'a vu en Angleterre ; mais il dévore l'espace ; il va plus vite que le son, presque aussi vite que la lumière. Le soleil a donné rendez-vous aux astronomes et se doit éclipser au passage de la lune, notre humble satellite, comme une montagne que fait disparaître une main d'enfant. Saint-Saëns est à Burgos ; il veut surprendre, étudier le phénomène, car de toutes choses, même les plus étrangères à son art, il connaît l'attirance et veut être bien informé.

Il ne fallut rien moins que ce phénomène céleste, que cet appel impérieux d'un astre souverain et d'un dieu, pour arracher quelques jours Saint-Saëns au labeur entrepris. Entre les poses qui de-ci de-là coupent la partition de l'*Ancêtre*, il en est une que l'on pourrait dire d'une éclipse de soleil ; car cette soudaine envolée

par delà les Pyrénées devait passagèrement interrompre le travail de revision et d'orchestration. Toutefois, dès lors l'*Ancêtre* existait, et dans son ensemble, passion au cœur, en quelque sorte le verbe déjà retentissant sur la lèvre, dès lors l'*Ancêtre* avait jailli de la pensée et du front créateur.

Il convient cependant de remonter à la source première. Ceci nous reporte au delà de quelques années révolues. Un voyageur, curieux d'impressions nouvelles, a débarqué au petit port d'Ajaccio. Aussitôt, dès ses premiers pas, à lui se révèle ce contraste violent d'une nature tout à la fois charmante et farouche, des fleurs libéralement épandues, délicieusement parfumées, et des rochers barbares, des montagnes énormes, des cimes qui semblent défier l'escalade. Comme pas une terre au monde, relativement à sa grandeur, la Corse apparaît bosselée, hérissée, tourmentée. Elle n'est le plus souvent que de précipices soudainement ouverts, d'escarpements furieux. Les maquis sont de bouquets joyeux, aussi d'épines meurtrières. En toutes choses il est quelques sourires; il est surtout des trahisons, des méchancetés, de menaçantes colères. C'est misérable et c'est grand. Le spectre formidable de Napoléon plane sur cette terre ; elle semble digne de cet enfantement, non pas dans le pauvre logis qui fut l'aire de cet homme de proie, mais dans cet amoncellement de falaises, de pics, de montagnes, de sommets qui partent comme à la conquête de l'espace et de l'infini. On sait que les mœurs sont rudes et que la vendetta sévit aisément en ces campagnes où la rencontre d'un homme est cependant d'une extraordinaire surprise. Le voyageur chemine des heures sans découvrir un toit, sans reconnaître une trace de vie humaine, en dehors de la route déserte, du sentier rocailleux, où longuement il peine dans la poussière et sous la morsure d'un soleil inhumain. L'hospitalité est une loi volontiers transmise et obéie; la contrée cependant apparaît inhospitalière. La rencontre la plus fréquente, et qui certes n'est pas pour égayer la promenade, est de tombes, de chapelles funéraires qui tout à coup surgissent loin de toute habitation, comme si les morts pouvaient seuls se complaire en ces farouches solitudes. Quiconque possède un vaste domaine, ce qui ne veut pas dire une bien grande richesse, car les châtaignes et les glands doux engraissent les porcs et les chèvres plutôt qu'ils n'arrondissent la bourse, quiconque se peut enorgueillir de tenir par ses aïeux à cette terre si misérable qu'elle soit, estime à honneur d'y reposer. La propriété, sinon même la souveraineté, se manifeste en des bâtisses sépulcrales. Les villes sont assez rares, très petites. Les villages perchent sur les rochers et se regardent méchamment de loin, comme si, sous leur armure de pierres grises, ils se voulaient défier.

Le spectacle est pour surprendre, pour intéresser puissamment. Un jour, passant en un chemin désert, comme les chemins, encore une fois, le sont presque toujours, le voyageur, qui lui-même se raconte ici, voyait tout à coup sortir d'un fourré deux canons de fusil qui du reste aussitôt s'abaissaient et disparaissaient, le passant qu'était ce débonnaire voyageur, n'étant point le passant attendu. Certes il ne lui en fallait pas plus pour emporter de cette vision rapide un souvenir ineffaçable, et aussitôt pour imaginer un drame dans ce décor de si tragique beauté.

Les haines corses, les vendettas, déjà ont défrayé le roman, même le théâtre, le théâtre parlé seulement. La musique peut se hausser à de plus terribles éloquences. Il semble qu'un beau cri se lève de cette terre de Corse; la musique seule y peut faire un digne et fidèle écho. La musique seule peut remuer les

suprêmes profondeurs qui sont le mystère et le foyer de l'âme, cette âme serait-elle d'un pays et d'une nation. Cependant la musique en elle-même n'est qu'une abstraction et une allégorie. Il faut qu'elle s'incarne dans un homme pour faire une œuvre qui soit d'un verbe retentissant et de la vie.

La Fête du village voisin, *l'Épreuve villageoise*, *les Noces de Jeannette*, ces gentilles paysanneries, peuvent être de toutes régions où le paysan lourdement badine, boit à plein verre, aime à gros baisers, à gourmandes et brutales accolades. La Corse voulait une autre interprétation; et les amoureux eux-mêmes n'y cheminent que le fusil sur l'épaule. La Corse est essentiellement tragique; à se vouloir exprimer en des chants fidèles, il lui fallait donc un auteur tragique. C'est ainsi que le voyageur en venait aussitôt à rêver la collaboration de ce créateur qui peut être gai comme Anacréon, grand à l'égal d'Homère, terrible et beau comme Jéhovah brandissant les colères de son déluge.

Enfin, sans vouloir enfermer l'inspiration poétique en des frontières trop étroites, sans limiter jalousement une œuvre aux caractères particuliers d'une petite terre, n'est-il pas intéressant de surprendre quelqu'une des voix dont le concert fait la voix complète et suprême de notre chère patrie? La France ne pourrait-elle pas se raconter elle-même comme en des illustrations variées et sonores, en des tableaux multiples? Le très puissant Meyerbeer, même après son *Pardon de Ploërmel* insuffisamment breton, laisse la Bretagne encore inexplorée, au moins de la muse de l'opéra; Gounod a mieux compris la Provence aux traces embaumées de *Mireille*. Pourquoi l'*Ancêtre* ne serait-il pas cette île farouche, berceau de gloire que la mer fouette ou caresse? Sans doute l'humanité déborde les frontières ; et pour intéresser les hommes il n'est rien que la vibration contagieuse des cordes qui sont les passions primordiales de l'homme. Mais le décor d'une contrée particulière, et nous entendons un décor, non pas seulement de toiles habilement peintes et ingénieusement harmonieuses, le décor des mœurs locales, l'accent du terroir, la saveur même qui s'exhale des choses coutumières, ajoutent au charme d'une œuvre d'art La musique peut être singulièrement habile à cette évocation des détails curieux, d'une ambiance caractéristique et pittoresque. Ainsi les âmes de quelques hommes peuvent envelopper l'âme humaine; et l'œuvre ne montera pas moins haut pour révéler la sève qui la nourrit et la terre où plongent ses racines.

Saint-Saëns est homme à tout comprendre, comme à tout dignement réaliser, de l'instant que sa pensée l'adopte et s'y repose. Toutefois tant de voix chantent en lui que ces voix peuvent attendre du moins quelques jours, avant qu'il consente à les noter.

Mais, pour être couvés plus longtemps, les oiseaux de haut vol et de beau ramage n'en prennent, le jour venu, que mieux leur envolée et leur essor. Il fut des âmes, il en est une surtout et qui demeure voisine et chère à celui-là dont le nom achève ces lignes, pour toujours croire au retour et à la rencontre de Saint-Saëns.

Le prince de Monaco, curieux des sciences naturelles, aussi des choses de l'art, ambitionne pour le théâtre de Monte-Carlo, que hautement il patronne, des œuvres qui soient nouvelles, et comme de savoureuses primeurs. Le directeur de ce même théâtre, d'audacieuse initiative, n'est pas moins désireux d'offrir à son public, c'est-à-dire au public le plus varié qui soit au monde, puisqu'enfin le monde entier s'y trouve représenté, des fêtes d'une attirance suprême. Déjà

Saint-Saëns est apparu sur la Côte d'azur, et son *Hélène*, conseillée de Vénus, a surgi là, comme de l'onde amère. Il revient sur ces mêmes rivages; et l'*Ancêtre* y va surgir à son tour, nous pourrions dire y va rugir, car les passions s'exhalent en toute violence, qui seront là déchaînées.

La pensée première de l'œuvre fut donc, ainsi qu'une fleur très belle mais de venin redoutable, rapportée de Corse. En Corse, où il entreprend une excursion, Saint-Saëns a voulu confirmer les impressions recueillies. Lui aussi a voulu respirer les senteurs capiteuses de cette terre où le myrte fleurit, où verdoie le laurier. Il en est revenu, imprégné et vibrant. Il travaille; c'est au bord du lac Majeur, dans un décor de nature joyeuse. Mais l'hirondelle errante, que cet homme devient aisément, remporte son nid; et la voilà qui s'en va l'accrocher en une petite ville de Suisse. Elle se blottit au voisinage d'un lac non pas immense, mais tout plaisant, et qui se déverse en une rivière torrentueuse. L'Aar traverse Thun, le réjouit, quelque peu l'étourdit, car ses eaux ne sont pas d'allure silencieuse et apaisée. Le pays est charmant tout alentour, et cependant cette onde se hâte à le fuir, comme des humains empressés à rejoindre une joie, à l'épuiser, à la perdre.

Thun a ses hôtels *Beau-Rivage*, *Belle-Vue*, *Beau-Séjour*, tout ce décor d'insipide et prétentieuse banalité qui, dans la vieille Helvétie et en tous lieux où monte le flot des voyageurs cosmopolites, altère cruellement les aspects traditionnels et vulgarise toutes choses. Par delà cette façade tapageuse, une cité se cache et plus tard se révèle encore pittoresque et curieuse. Les rues s'entrecroisent et s'enchevêtrent. Les maisons chevauchent mal alignées; et les arcades qui les bordent, essaient, emmêlent, rompent de changeantes perspectives. Thun, encore à demi féodal, garde son cimier où s'opposent et se heurtent un antique manoir, une église, un petit cimetière dont l'herbe doucement ensevelit les morts. Là-haut ce sont des tourelles coiffées de hautes toitures, comme de leur hennin, les belles dames dont l'âge des troubadours s'extasiait. Plus bas ce sont les logis de ceux-là qui furent des vassaux; et les caves béantes, les boutiques ténébreuses qui sont plutôt des tanières, s'enfoncent sous les trottoirs et sous la menace des ruisseaux de rapide vagabondage.

Là Saint-Saëns a vécu quelques jours de beau labeur, en tête à tête avec son œuvre. Il écoute les héros qu'il a fait siens, il s'écoute lui-même. Puis le soir venu, avant que descende l'ombre, il va dans cette Aar grondante se plonger, comme un triton. L'eau est froide à peu près comme les neiges qui des cimes lointaines l'ont pleurée; mais c'est une eau de Jouvence où retrouve des forces et des agilités celui-là qui semblerait à l'automne de la vie, si la faculté créatrice, si aisément révélée, ne semblait l'attarder en des saisons plus joyeuses.

« Venez, conversation indispensable, récit excellent. » Cet appel laconique mais impérieux réunit les deux complices. L'œuvre dès lors est presque achevée; et la conversation a seulement décidé de la conclusion dernière.

En date du 11 août 1905, une lettre arrive de Thun, ou Thoune, l'un et l'autre se dit ou se disent : « Le quatuor m'a donné beaucoup de mal. C'est même le seul morceau de l'ouvrage qui m'en ait donné. On ne le dirait pas. Il coule de source comme l'Aar en personne. Maintenant avec le trio et le quatuor, je vous réponds que la pièce ne *desinit* pas *in piscem*. Je sais bien qu'il n'est pas dans les idées du jour de faire des morceaux d'ensemble, mais je m'en ....

Je ne finis pas, sachant que votre chère femme lira ma lettre... » Nous traduisons ces points en langage académique : « Je m'en soucie très peu. »

Une dépêche du 11 est de quatre mots : « Terminé, retourne à Paris. »

Cependant une lettre dernière suivait, celle-ci venue de France : « Non, mon cher ami, disait-elle, ce n'est pas le 10, mais le 12, que mon esquisse a été terminée. Je vous raconterai plus tard par quel bizarre concours de circonstances j'ai écrit la dernière scène samedi, à Pontarlier, entre deux trains, dans un petit hôtel près de la gare ; c'était très amusant. » Ainsi l'hôtel Freienhof à Thoune n'a pas vu la genèse tout entière de cette œuvre nouvelle. Là cependant le travail fut le plus assidu et le plus prolongé. Et maintenant la préface est écrite, l'œuvre ouvre ses pages. La parole est à l'*Ancêtre*.

L. Augé de Lassus.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — IV.

LE MODE MAJEUR ET SON MÉCANISME.

(D'après la sténographie de M. E. Dusselier).

Nous avons posé un principe : celui de la variabilité des fonctions de toutes les notes. Avant d'en étudier l'application régulière, nous devons constater trois faits : 1° les harmonies fondamentales ou primaires (accords construits sur les degrés I, IV et V de la gamme) du mode majeur ; 2° les harmonies complémentaires ou mineures (accords construits sur les degrés II, III et VI) ; 3° leur juxtaposition et leur fusion dans un accord spécial, celui de 7e de dominante.
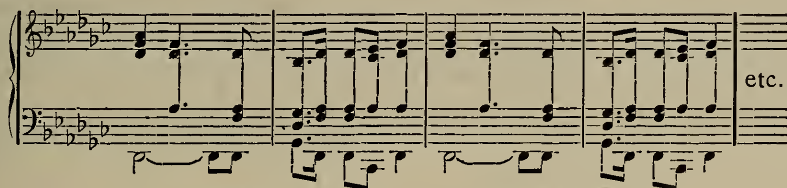
Dans la suite, en tirant un de nos arguments de la différence qui sépare les deux premiers groupes d'accords, nous verrons que toute musique peut se ramener à deux lois fondamentales : *opposition* et *adaptation*. Pour le moment, bornons-nous à observer des faits qui, peu à peu, nous conduiront à cette idée.

1° Une « harmonie » s'appelait autrefois une triade (*trias harmonica*). Cette locution est employée au commencement du xviie siècle par le théoricien allemand Johann Lippius (*Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque methodicæ universæ*, etc .. Strasbourg, 1612). J.-B. Doni, patricien de Florence (mort en 1647), emploie un mot plus moderne dans le titre d'une de ses dissertations : *In quanti modi si possa praticare l'*ACCORDO PERFETTO *nelle viole* (Doni, *Opere*, I, 387). Dans son *Harmonie universelle* (1er livre des consonances, etc... 1636, p. 213... « que l'on appelle ordinairement *harmonie parfaite* ») Mersenne fait entendre que cette expression était usuelle au début du xviie siècle. On a employé aussi les mots *Syzygia*, *accord ordinaire*, etc... (V. Riemann, *Geschichte der musiktheorie*, p. 417, à la note).

L'harmonie fondamentale de tonique est le centre d'où partent et où reviennent

tous les mouvements du système tonal, qui trouvent en lui leur principe et leur aboutissement.

Les triades fondamentales contiennent, à elles seules, tout les tons de la gamme. On n'usait autrefois que des ressources qu'offrait leur enchaînement régulier. De grands compositeurs modernes ont su en tirer, eux aussi, de beaux effets, sans qu'aucune dissonance vienne relever l'expression. M. Gevaërt cite comme exemple, à côté de l'harmonisation d'une psalmodie (*Sicut erat in principio et nunc et semper*...), l'admirable phrase du *Rheingold* de R. Wagner, écrite sur ces accords :



(Cf. *Lohengrin*: *Adieu ! Adieu, mon Cygne aimé.*)

Rappelons, en passant, que R. Wagner a été accusé, en son temps, de faire de la musique dissonante, très désagréable à l'oreille !

Par l'emploi de ces triades harmoniques seules, à l'exclusion de tout autre élément, on donne à la phrase musicale quelque chose de très grand et de très pur ; mais on n'a pas l'expression pathétique et dramatique.

2° Chacun des trois accords constituant les *harmonies complémentaires* du mode majeur est appelé le *relatif* mineur (on dit aussi : le *parallèle*) de la triade majeure correspondante, et leur disposition est à peu près la même que celle des accords essentiels :

ré-fa-la-do-mi-sol-si

l'accord *la-do-mi*, relatif de la tonique du majeur, a, comme l'accord central du 1er groupe (*ut-mi-sol*), deux satellites : un à droite et l'autre à gauche, qui s'enchaînent à lui. Les deux groupes sont reliés par le 2e degré de la gamme majeure (*ré*) qui est au milieu exact du système tonal, et qui touche ainsi, comme frontière commune, aux deux parties du domaine (Gevaërt).

Le rôle de ces accords complémentaires, rôle d'ailleurs assez effacé, est de varier la continuité monochrome des accords parfaits majeurs, d'accroître le matériel polyphonique en permettant d'élargir les phrases et d'éviter le retour trop fréquent des cadences. Ils forment les passages épisodiques du discours musical.

Ce qu'il nous importe de constater, c'est que, grâce à eux, notre mode majeur, dans la gamme diatonique d'*ut*, nous apparaît comme une synthèse de tous les modes à dénomination hellénique, dont j'ai déjà donné la liste :

Ré-*fa*-la est la division de la quinte fixe des deux modes *doriens* (terminologie moderne) ; la *do*-mi est la division de la quinte fixe dans les modes *éolien* et *hypoéolien* ; mi-*sol*-si est la division de la quinte dans les deux modes *phrygien* et *hypophrygien*. Si l'on ajoute que dans les harmonies essentielles ou primaires du majeur diatonique nous retrouvons les divisions de la quinte par une tierce majeure qui caractérisent le *lydien* et l'*hypolydien* (fa-*la*-do), le mixolydien (sol-

si-ré) et l'*ionien* (do-*mi*-sol), nous pouvons en conclure que notre majeur diatonique peut être considéré comme le lieu de concentration des anciens modes. C'est un organisme complexe où l'analyse retrouve des éléments hétérogènes ; et cela semble justifier le dire de certains musiciens déclarant qu'avec notre majeur diatonique actuel, nous pouvons, si nous voulons, reproduire tout ce qui se faisait dans la musique ancienne ou tout ce qui se fait encore dans la musique populaire.

3° Les deux harmonies (fondamentale et complémentaire) se trouvent réunies dans l'accord de 7e de dominante. Cet accord contient la note sensible du ton dans lequel on veut entrer, le fait pressentir, et trouve en lui sa résolution. L'enchaînement d'un accord de tonique et d'une harmonie de dominante qui le précède, forme une *cadence parfaite*. L'accord de 7e doit-il être, en ce cas, à l'état direct ? Les renversements ne sont-ils admis qu'à l'intérieur d'un membre de phrase ? C'est ce que nous ne pouvons décider encore. Nous nous contenterons de poser ce second principe :

Pour introduire une tonalité nouvelle, il faut d'abord faire entendre l'accord de 7e de la dominante de cette tonalité. La note dissonante de cet accord se « résout » en passant au degré diatonique voisin, et l'impression de repos final est ainsi obtenue. C'est la règle traditionnelle. (Cf. Michel de Menehou, *Nouvelle instruction familière*, éd. Expert, p. 35.)

Cet accord de 7e, avec ses quatre notes, concentre dans un conflit passager tous les éléments du système musical : majeur et mineur, quinte juste et fausse quinte, consonance et dissonance ; il est la cheville ouvrière, l'élément actif du mécanisme polyphone, parce qu'étant dissonance et ayant besoin de résolution, il est créateur de mouvement. Étant majeur et mineur à la fois, il permet de moduler dans beaucoup de tons.

L'accord de septième de dominante produit l'émission simultanée de deux degrés contigus de l'échelle (*fa-sol*). Voici ses diverses formes d'après la classification de Reicha, élève de Rameau :

Il y a quatre accords de septième :

1° Tierce majeure de dominante (*sol*) avec la fausse quinte *si-fa* (*septième de première espèce*) ;

2° Accord parfait du 4e degré (*fa*) précédé d'une tierce mineure au grave (*ré*) ré-fa-la-do, — *la-do-mi-sol*, — *mi-sol-si-ré* (accord de seconde espèce) ;

3° Accord parfait mineur du second degré (*ré*) précédé d'une tierce mineure (*si*), *si-ré-fa-la* (accord de 3e espèce) ;
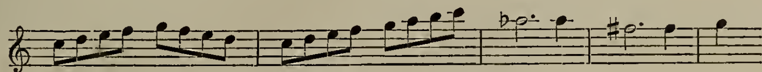
4° Accord parfait mineur, précédé d'une tierce majeure au grave, ce qui produit une dissonance très vive, les deux sons qui créent la dissonance n'étant distants que d'un intervalle de demi-ton (*fa-la-do-mi*, *do-mi-sol-si* ♮) = *septième de 4e espèce*.

Dans chacun de ces accords, il y a, outre la position directe, 3 renversements ; soit, en tout, 16 accords de septième.

*
* *

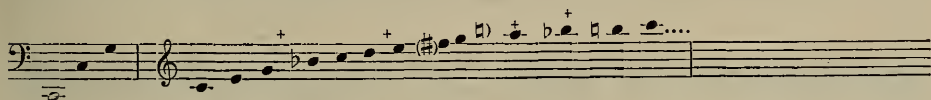
Nous connaissons les éléments du mode majeur. Considérons-les dans leur vivante mise en jeu, et non sous la forme inerte d'accords isolés. Le majeur ne peut rester, sauf des cas exceptionnels, dans une tonalité unique. Deux

cas doivent être distingués. Il arrive fréquemment qu'après avoir choisi un ton pour réaliser le mode qu'il emploie, le compositeur introduit une note ne faisant pas partie de la gamme construite sur cette base ; pourtant, il n'abandonne pas le ton choisi par lui : il ne fait que s'en écarter par exception et passagèrement. Ainsi Mozart dans le 1er finale de *Don Juan* :



La note si expressive placée au début de la 3e mesure (1), où on aurait attendu un *la* ♮, n'a pas pour objet de substituer la gamme de *la* ♭ majeur à celle d'*ut* : dans cette phrase qui conclut en *sol*, elle n'est qu'un écart passager. Par modulation, nous entendrons ici l'abandon définitif ou prolongé d'une tonalité à laquelle une autre vient se substituer.

Quelle est la loi de la modulation ?
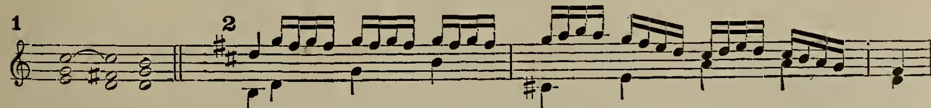


On voit par la suite des notes qu'évoque une fondamentale quelconque (ici, *ut*) que le premier harmonique est une quinte. En d'autres termes : dès qu'un *ut* est émis, il engendre un *sol*. Si, appliquant ici le principe du changement de fonctions, nous considérons le *sol* comme fondamentale, nous dirons qu'il est inséparable de sa quinte *ré* ; le *ré*, considéré au même point de vue, est inséparable de *la* ; *la*, de *mi* ; *mi*, de *si* ; etc. . De là, le *cycle des quintes*.

C'est un cycle, car cette série, théoriquement indéfinie (et donnant toujours un son qui n'a pas été encore entendu), est, pratiquement, limitée. Au 11e degré, on arrive à un *mi* ♯, amorçant une tonalité qui est hors d'usage à cause des difficultés d'écriture qu'elle entraînerait, et que les compositeurs traduisent par *fa* ♮. De *fa* ♮ on passe à *do* ♮, et on se trouve ainsi ramené au point de départ.

Les textes ci-dessous, empruntés aux classiques et précédés d'un schéma dont ils sont la transposition, donnent les modulatione d'*ut* aux sept premiers degrés du cycle des quintes : d'*ut* à *sol* (ex. 1 et 2) ; d'*ut* à *ré* (ex. 4, 5 et 6) ; d'*ut* à *la* (ex. 7, 8 et 9) ; d'*ut* à *mi* (ex. 10 et 11) ; d'*ut* à *fa* ♯ (ex. 14 et 15), d'*ut* à *ut* (16).

Cette condensation de tous les degrés de la série dans les limites d'une même gamme ne se fait que grâce à la transposition des notes à une et plusieurs octaves inférieures. C'est là le point faible de cet exposé théorique. Toutes les modulations ne présentent pas d'ailleurs le même caractère aisé.



Symphonie II (Beethoven)

(1) Elle est familière à Mozart ; dans la *Flûte enchantée* (aria n° 17) il y a un *la* ♭ analogue, mais qui donne à la gamme employée l'allure d'un mode antique transposé (*sol-fa-mi-ré-do-si* ♭-*la* ♭-*sol*) ; nous l'étudierons quand nous parlerons du mode dorien.

3 4 5

Symphonie pastorale (Beethoven)

6

Symphonie héroïque (Beethoven)

7 8

Ouverture du *Tannhäuser* (R. Wagner)

9 tr. tr. 10 11

Sonate op. 31 (Beethoven) *Die Taubenpost* (Schubert)

12 13

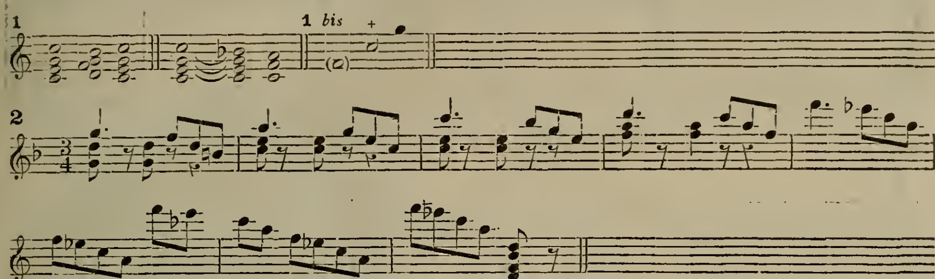
Sonate op. 2. (Beethoven)

14 15 16

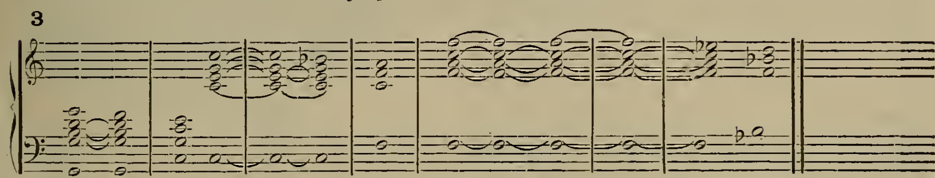
8e *Symphonie* (Beethoven).

Une note quelconque peut être considérée comme génératrice de la quinte supérieure, et comme *engendrée* elle-même par la quinte inférieure (1 *bis*). Cette dernière, transportée à l'octave supérieure, devient la quarte de la fondamentale. De là, un second cycle, fondé sur le même principe que le précédent : aller de *do* à *fa* (quarte supérieure) équivaut au passage à la quinte inférieure ; aller de *fa* à *si* ♭ (quarte supérieure) équivaut au passage de *fa* à *si* ♭ (quinte inférieure) ; de même pour la modulation de *si* ♭ à *mi* ♭, puis

à *la* ♭, etc... Ce second cycle est théoriquement indéfini et pratiquement fermé, pour les mêmes raisons que l'autre.



Symphonie VIII (Beethoven)
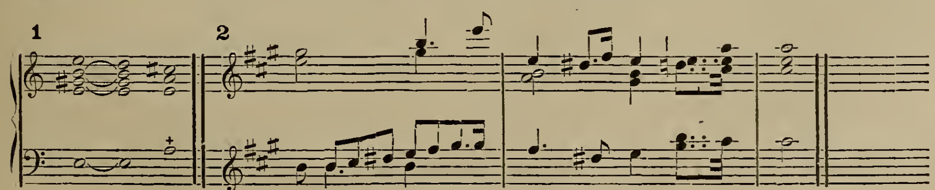


Ballade III (Chopin).

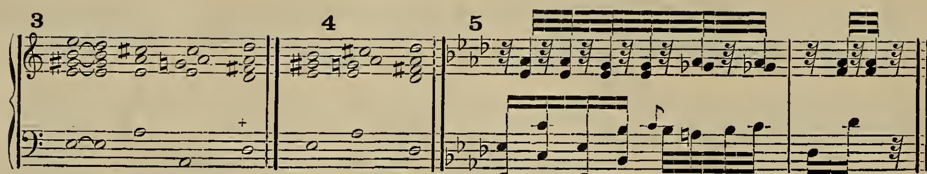
Ce nouvel exposé théorique prête aux mêmes objections que le premier. On pourrait le défendre en s'appuyant sur ces textes de Rameau :

« ... De toutes les progressions de la basse, celle de la quinte en descendant (*do-fa*) est la première et la plus parfaite, puisque nous ne sommes pleinement satisfaits que lorsque nous entendons une cadence finale formée de cette progression, où il semble que *la quinte retourne à sa source*, en passant à l'un des sons de l'octave dont elle est engendrée ; car *monter de quarte ou descendre de quinte, c'est ici la même chose.* (*Traité de l'harmonie*, 1722.) — « Le plus parfait repos, celui après lequel on ne désire plus rien, est celui où l'on descend de la quinte *sur le générateur*, comme de 27 à 9... On l'appelle « repos absolu » ou « cadence parfaite » ; c'est pour lors la quinte engendrée par la résonance du corps sonore, principe générateur du mode, qui retourne à ce générateur même ». (*Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 36.)

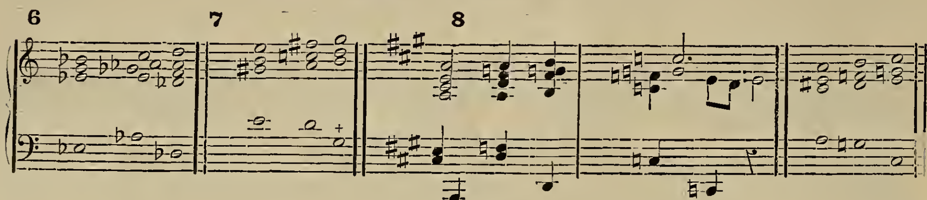
Les textes suivants donnent (d'après Bussler, *Partitur-Studien*, Berlin, 1882) les modulations jusqu'au 6e degré du cycle des quartes :
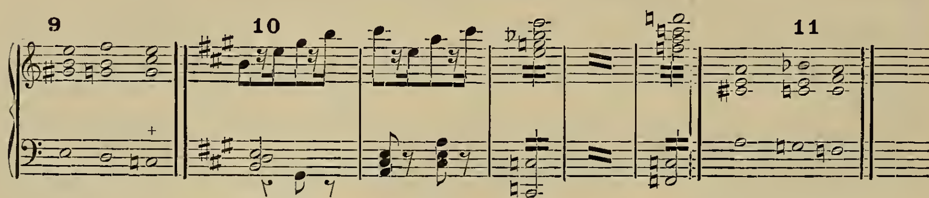


Prélude de *Lohengrin* (R. Wagner)
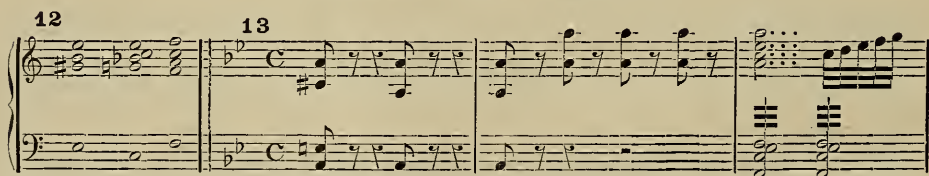


Sonate op. 26 (Beethoven).



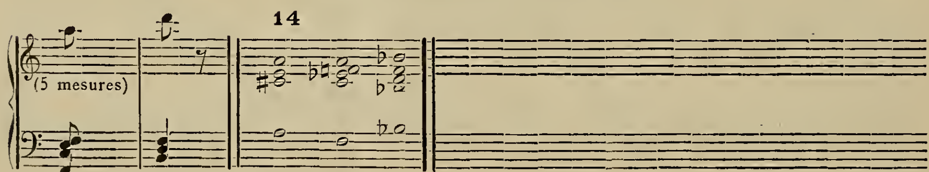
Sonate (Schubert).



Symphonie en la *majeur* (Beethoven).



Symphonie en si *majeur* (Beethoven).



De l'examen de ces textes on peut conclure :

1° La modulation repose sur un changement de fonction dans une ou plusieurs notes d'un accord donné ;

2° Elle n'est d'un bon effet que là où les accords ont des notes communes ; en tout autre cas, il y a juxtaposition (ex. 7), non enchaînement.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Théâtres et Concerts.

Nice, le 6 février 1906.



Nice. — *William Rattcliff*, de M. Xavier Leroux. — Le livret de cet opéra, que M. Louis de Gramont a tiré de Henri Heine, nous ramène en plein romantisme, et la musique dont M. X. Leroux l'a orné, en plein wagnérisme; ce retour vers des passés abolis ne manque pas d'un charme mélancolique. On n'est presque pas choqué par l'invraisemblable fatalité qui dirige les actes des deux principaux personnages, Marie et William Rattcliff, ni par les hallucinations, les visions, les exaltations et les folies de celui-ci. On accepte avec indulgence son verbe emphatique et les longues tirades où figurent le Ciel, l'Enfer et son éternelle horreur, les spectres vêtus de leur linceul, les sorcières aux carcasses décharnées, le vent hurlant du nord qui ricane. On sait gré surtout au compositeur de la belle unité dans laquelle est conçue son œuvre, franchement wagnérienne du commencement à la fin. Sa musique, toute de déclamation, souvent expressive, avec de beaux moments, est construite sur un certain nombre de thèmes, clairs et expressifs. Les airs faciles à détacher sont rares, ou même n'existent pas dans cette partition. Tout au plus pourrait-on extraire, du 1er acte, le chant de la servante folle, pas très original; au 2e acte les chansons du cabaretier et de deux prostituées, dont l'une, « Misère et malheur », est très caractérisée par le registre du contralto, toutes du reste morcelées et formant, en passant à l'orchestre, le fond du second tableau, très pittoresque, représentant une taverne interlope dans un faubourg de Londres; et enfin au 3e tableau un beau motif, d'abord exposé par les cuivres, puis chanté par Rattcliff s'adressant à son pistolet qu'il qualifie de « loyal serviteur » et dont il aimerait à « presser la bouche sur sa bouche ». Si certains épisodes sont inutiles et les récits parfois un peu longs, ils ont du moins l'avantage de préciser la physionomie des milieux et le caractère des personnages, et je préfère ce procédé à celui de certaines écoles qui font entrer, sortir, s'aimer et se tuer les acteurs sans que l'on ait le temps de les connaître et de s'intéresser à eux.

Voici brièvement l'intrigue de ce drame sombre. La femme de Mac-Grégor, laird écossais, a aimé le père de William Rattcliff, que le mari jaloux a assassiné. Une servante a vu ce meurtre et en est devenue folle. Elle rappellera plusieurs fois, au cours de l'action, les événements auxquels elle a assisté et qui influent fortement sur les décisions, parfois étranges, que prennent les héros principaux de cette tragédie. William, en passant au château de Mac-Grégor, où il a été bien reçu, s'est épris de Marie, la fille du gentilhomme assassin ignoré de son père; mais elle lui a refusé sa main, bien qu'elle partage son amour. Navré de son échec, le prétendant évincé a tué en duel les deux fiancés qui lui ont succédé, et mène une vie indépendante dans un milieu de bandits. Lord Douglas, qui a été en troisième lieu agréé par la jeune fille, doit se battre à son tour et il blesse

son adversaire, dont les hallucinations paralysent les gestes — il a cru voir se dresser devant lui les spectres de ses premières victimes. — Revenu à lui, William Rattcliff court au château, essaye d'enlever Marie, d'abord apitoyée et presque consentante. Puis il la tue en la voyant hésiter et se tire ensuite un coup de pistolet mortel.

La création de ce drame lyrique, premier essai d'une décentralisation tentée à Nice, cette année, a eu lieu avec le concours de M. Delmas, superbe dans le rôle de W. Rattcliff; de Mme Héglon, qui a rendu de façon unique le personnage difficile de la servante folle; de Mlle Mastio, personnifiant la touchante Marie; de M. Zocchi, insignifiant Douglas, etc. L'orchestre était conduit par M. Xavier Leroux.

Profitant de la présence à Nice de Mme Héglon et de M. Delmas, l'Opéra nous a donné des représentations de *Samson et Dalila* et de la *Walkyrie*. Dans celle-ci M. Imbart de La Tour et Mme Pacary ont été également remarquables. Mlle Charlotte Wyns et le ténor Constantino ont ensuite obtenu beaucoup de succès dans la *Tosca* de Puccini, qui a certainement plu davantage que l'œuvre de M. X. Leroux et dont je donnerais cependant les trois actes en entier pour un seul tableau de *William Rattcliff*.

— A signaler encore une première séance intéressante de *quatuors* donnée à l'Olympia par une nouvelle société dite « Beethoven », et deux séances de *sonates*, à la salle Bellet, où figuraient aux programmes : Hændel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, R. Wagner, B. Godard et César Franck; ces deux derniers concerts étaient donnés par Mlle Ninck, excellente pianiste, M. Ricardou, très bon violoniste-altiste, et Mlle Alice Williams, cantatrice de beaucoup de talent. Est annoncé également un concert de la Société « J.-S. Bach » sous la direction de M. G. Bret.

EDOUARD PERRIN.

De Monte-Carlo. — La saison d'opéra, sous le haut patronage de S. A. S. le Prince de Monaco, s'est ouverte samedi, par une ravisante représentation de *Tannhäuser*.

Le prince Albert y assistait du haut de sa loge. La salle était suprêmement élégante et réunissait l'élite de la haute société mondaine du littoral.

M. Raoul Gunsbourg a monté l'œuvre de Wagner d'une façon toute nouvelle et qui, pourtant, bien que rompant avec la tradition, s'adapte si exactement aux situations de l'opéra wagnérien, qu'elle en paraît la réalisation scénique la plus naturelle et la plus complète.

L'animation du *Venusberg*, avec ses transformations qu'ont rendues possibles les « décors lumineux » de M. Eugène Frey, le groupement et le mouvement de la *Marche des Nobles*, d'un effet décoratif saisissant et d'une vie intense, ont particulièrement frappé le public, et méritent d'être signalés comme des innovations très heureuses.

L'interprétation était fort belle : M. Van Dyck, le parfait héros wagnérien, a chanté *Tannhäuser* avec sa science profonde des traditions musicales de Bayreuth et sa magnifique autorité; M. Renaud, dans le rôle de Wolfram, est le merveilleux chanteur si justement admiré, et il traduit sobrement et totalement les moindres nuances sentimentales de son personnage.

Mlle Farrat, la célèbre cantatrice allemande, que Paris a acclamée à l'Opéra, est une Elisabeth admirable : sa voix splendide, son beau tempérament tragique la servent à ravir dans ce rôle.

Il faut citer encore Mlle Lindsay, dont la voix superbe a fait merveille dans le rôle de Vénus, Mlle Verna, une jeune débutante qui a remarquablement chanté le rôle épisodique du pâtre ; M. Lequien, un landgrave de voix solide et de belle allure ; M. Ananian, qui a fait sonner les belles notes de son organe bien timbré dans le rôle de Bitterhof. Les trois Grâces furent délicieusement personnifiées par Mlles Cavini, Charbonnel et Legrand.

Si les décors lumineux de M. Frey ont pris une place importante dans la mise en scène de *Tannhäuser*, il serait injuste de ne pas mentionner les beaux décors de M. Visconti, la grotte de Vénus, la forêt et la grande salle du palais, qui sont de toute beauté.

L'exécution musicale de *Tannhäuser*, avec les chœurs et l'orchestre de Monte-Carlo, sous la direction de M. Léon Jehin, fut d'une perfection absolue.

La première représentation de *Mademoiselle de Belle-Isle*, comédie lyrique en 4 actes d'après Alexandre Dumas père, par M. Paul Milliet, musique de M. Spiro Samara, fut un vrai triomphe.

Le poème de M. Paul Milliet est d'un puissant intérêt en même temps que d'une coupe très adroite.

Quant à la musique de M. Samara, elle est délicieuse. La mélodie y coule à flots. L'inspiration en est franche. L'orchestration, très sobre, est d'une sonorité parfaite. Nombre de pages, d'une superbe envolée, ont été acclamées.

L'interprétation fut remarquable : Mlle Lina Cavalieri fut une exquise Mlle de Belle-Isle ; Mlle Royer a délicieusement chanté le rôle de la marquise de Prie ; M. Bassi fit applaudir sa magnifique voix de ténor dans le rôle du chevalier d'Aubigny ; et M. Renaud, en duc de Richelieu, fut aussi admirable chanteur que parfait comédien.

Très belle exécution orchestrale sous la direction de l'excellent chef italien M. Baroni.

Correspondances et Informations.

M. Oscar Jüttner, chef d'orchestre au Kursaal de Montreux, nous écrit la lettre suivante :

Montreux, le 5 février 1906.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Aujourd'hui seulement, j'ai eu connaissance du numéro si intéressant de la *Revue musicale*, d'après la reproduction d'un journal de Leipzig (*Wochenblatt*), où se trouve traitée la question : *Faut-il diriger par cœur ?* — Je me permets de faire remarquer qu'une direction absolument par cœur devrait être de règle... Je me range absolument à l'opinion de M. Vincent d'Indy, affirmant que c'est dans la liberté de son regard et dans l'expression qu'il lui donne que réside la puissance du chef d'orchestre. Nous en avons fait souvent l'expérience en Suisse.

Les exécutions que Hans Richter dirigeait par cœur ont produit un tout autre effet que celles de la Philharmonie de Berlin, dans le Victoria-hall de Genève. Dans la même salle, le 28 février 1905, M. Chevillard a dû une partie de son grand succès à une cause analogue. Il est regrettable qu'il n'ait pas aussi dirigé par cœur le *Mazeppa* de Liszt et l'*Apprenti sorcier* de Dukas.

Veuillez agréer,... etc.

Oscar Jüttner.

M. A. de Greef. — On nous écrit que M. Arthur de Greef se propose de faire, en une série d'auditions publiques à Bruxelles, toute l'histoire de la littérature du piano, qu'il a esquissée, il y a quelques années, dans ses mémorables séances de la salle Pleyel, à Paris.

Il commencera cet hiver par plusieurs séances consacrées aux primitifs du clavier, Frescobaldi, Merulo, Gibbons, Bird, Couperin, Scarlatti, jusques et y compris Jean-Sébastien Bach.

Puis viendront Haydn, Mozart et leurs contemporains.

Une année entière sera consacrée à Beethoven, dont il exécutera les 32 sonates et les 5 concerti.

Les romantiques Schumann et Weber feront, avec Mendelssohn, Chopin et Liszt, l'objet d'une quatrième série.

Enfin une cinquième série comprendra les modernes, notamment Grieg, Saint-Saëns, César Franck.

Montpellier. — On nous signale de Montpellier le grand succès de la *Troupe Jolicœur*, d'Arthur Coquard.

Les journaux locaux sont unanimes à louer l'originalité de l'œuvre et les mérites de l'interprétation. Le direction mérite les plus grands éloges.

Londres. — Par suite du deuil dont est frappée la maison royale d'Angleterre, le concert du samedi après-midi 3 février, au Queen's Hall, a été ouvert par la *Marche funèbre* de Chopin, exécutée avec toute la perfection dont est capable l'orchestre de M. H. J. Wood. Comme les précédents dus à M. Robert Newman, ce concert réunissait un auditoire nombreux et choisi. Le programme comportait une symphonie de Mozart, un concerto pour violon, violoncelle et orchestre (*op. 102*) de Brahms ; *Don Quichotte*, de Richard Strauss.

— La « National Sunday League » (Ligue nationale du Dimanche, fondée en 1855) n'a reculé devant aucun effort dans le but d'offrir au public des distractions et réjouissances dans l'observation du dimanche anglais. Elle organise régulièrement des réunions musicales dans les différents districts londoniens ; les auditions symphoniques du Queen's Hall sont particulièrement suivies ainsi que l'orchestre militaire des H. M's Irish Guards, qui viennent prêter leur concours avec chanteurs tels que M. Robert Cunningham et Miss Joan Ashley, dans la salle du théâtre de l'Alhambra dont M. George Scott est manager.

— Le « Théâtre Français de Londres » continue à être le clou de la saison théâtrale. S. M. Edouard VII a tenu à honorer de sa présence plusieurs des belles représentations dans l'organisation desquelles M. G. Mayer n'a rien négligé : artistes de tout premier ordre, très bon orchestre et décoration intérieure du théâtre d'un goût exquis.

Les grands théâtres continuent les représentations de *Cinderella* ; on joue *Cendrillon* au Théâtre Royal Drury Lane, à l' « Empire Theatre », fort rajeuni maintenant et dans un style approprié, au Coronet, et dans une version tout à fait moderne avec une musique très en vogue au Vaudeville Theatre sous le titre : « The Catch of the Season ».

— Shakspeare a été très joué cette saison et avec un égal succès au St-James's Theatre : « As you like it », au Majesty's Theatre avec M. Trec dans la *Twelfth nigth;* au Garrick Theatre, M. Bourchier a été très applaudi dans le *Marchand de Venise,* et, à l'Adelphi Theatre, *le Songe d'une Nuit d'été* fait l'objet d'une série de matinées et de soirées qui promettent encore bon nombre de représentations.

A. R.

Concerts annoncés :

Salle Pleyel. — 17 février, M. Julius Isserlis (au programe, œuvres de Chopin, Bach, Rubinstein, Isserlis, Scriabine). — Mardi, 20 février, Récital de piano donné par M. David Blitz (œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Gernsheim, Liszt). — Vendredi 22 février : Mme Marie Betille, avec Mme Mellot-Joubert, de l'Opéra-Comique, Mme Ch. Vormèse et MM. Francis Thomé, Brémont, Raymond Pech (œuvres de Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, R. Pech, Grieg, Debussy, Liszt, Fr Thomé). — Samedi, 24 février, Mlle Hélène Laye, avec Mme Mellot-Joubert, MM. Paul Pilot et Henry Stenger (œuvres de G. Fauré, Gluck, Saint-Saëns, Boëllmann, Lalo, Gigout, Popper, etc.). — Lundi 26, M. Théo Delacroix, avec Mme Marie Mayrand, Mme Madeleine Roch et Mlle Bernerette Gondrey (œuvres de Schumann, C. Frank, C. Saint-Saëns, Boëllmann, L. Lalo, R. Wagner, etc.). — **Salle Erard** : 26 février, Mme Colette Schultz-Gaugain avec M. William Gantrelle (œuvres de Grieg, Saint-Saëns, Henri Busser, Gabriel Fauré, Schumann, Massenet, Paganini, Schubert, etc.). — **Schola Cantorum** : 29 février, Mlles Claire Hugon et Henriette Vedrenne (œuvres de Beethoven). — **Salle des Agriculteurs** : 24 février, Francis Thibaud et MM. Louis Diémer, Jacques Thibaud (au programme œuvres de Beethoven, J.-S. Bach, Rameau, L. Diémer, Brahms, etc.).

LA REVUE MUSICALE A LYON

C'est à Lyon que nous avons assisté au triomphe de l'œuvre de M. Valentin Neuville et au succès de Mlle Jeanne Foreau, qui s'est révelée dans un très heureux début comme cantatrice de premier ordre.

Joué d'abord à Anvers, puis à Stockholm, ce drame lyrique en deux parties, sur le poème de M. Louis Payen est d'un intérêt soutenu et met en scène les éternels sentiments de l'amour et du remords.

Tiphaine forme une partition dans laquelle l'écriture de l'inspiration, enrichie d'une trame orchestrale savante, atteste le talent très personnel du compositeur.

Cette musique *impressionniste*, sensible, semble faite de *teintes graduées* ; son audition donne une sensation très pure, d'une gamme de couleurs conduisant des tons les plus tendres aux plus accentués et dont la montée constante transporte vers l'au-delà. La sonorité de l'orchestre a des richesses inouïes de

tendresse et de tenue, l'effet en est saisissant surtout dans les grandes scènes où l'accent tragique est de toute beauté.

Mlle Jeanne Foreau débutait dans cette œuvre. Elle y a montré, dans son rôle très difficile, qui exige les moyens les plus divers, un talent très personnel de tendresse émotionnante et de puissance tragique.

En écoutant cette Falcon superbe, on est étonné de songer que cette admirable cantatrice de vingt ans possède une si complète expérience de la scène, et puisse être, dans ses débuts, aussi rompue à toutes les finesses d'un art de plus en plus complexe.

Notre grand confrère parisien s'exprimait ainsi au lendemain de la première représentation :

« Pour son « coup d'essai », qui fut magistral, Mlle Foreau s'est trouvée en présence d'un rôle puissant, fait d'oppositions tissu de violence passionnée et de touchante sentimentalité, et de ce rôle difficile, varié, complexe, Mlle Foreau a fait une création de tout premier ordre, par tous applaudie, et qui met cette jenne fille, d'emblée, en première ligne Elle est vraiment tragédienne lyrique, et ses qualités à l'heure présente promettent beaucoup pour l'avenir.

« Grande, majestueuse, imposante, d'une superbe plastique, de visage pur de lignes, expressif, reflétant avec une rare intensité des états d'âme divers, Mlle Foreau a le geste ample et facile, la voix étendue et riche, d'un timbre émouvant ou caressant.

« Elève de Mlle Richard, le célèbre contralto de notre Académie nationale de musique, Mlle Foreau a su profiter des leçons de son excellent professeur : elle *sait* et elle *comprend* ; elle débute et déjà elle a l'autorité, parce qu'à ses dons naturels physiques s'ajoute la flamme qui les anime et les fait rayonner ! »

Ce bilan d'une première musicale est aussi heureux pour le savant compositeur que pour l'admirable interprète.

Au souvenir de cette audition remarquable, se joint la joie éprouvée *au lever d'une étoile* et à l'espoir de la voir briller bientôt à Paris.

Le *Gaulois* résume ainsi cette œuvre musicale : « La première représentation de *Tiphaine*, à l'Opéra municipal de Lyon, a été une véritable solennité artistique.

« Le public et la critique ont fait le meilleur accueil à ce nouveau drame lyrique en deux parties, livret de M. Louis Payen, musique de M. Valentin Neuville, et des éloges unanimes ont été adressés à Mlle Jeanne Foreau, dont les heureux débuts — qui ont pris les proportions d'un véritable triomphe — présagent de très grands et très rapides succès.

« Mlle Foreau — fille de notre confrère M. Eugène Foreau, très répandu dans la presse parisienne et départementale — a travaillé le chant et le théâtre sous la direction d'une célèbre artiste, Mlle Richard, qui, de l'avis de tous ses admirateurs, a quitté trop tôt notre Académie nationale de musique. La fille de notre confrère fut donc à bonne école.

« Dans le rôle de l'héroïne de l'œuvre de MM. Payen et Neuville, Mlle Jeanne Foreau a eu à lutter contre de sérieuses difficultés vocales et scéniques ; mais elle est si merveilleusement douée et ses qualités de voix et de style sont telles qu'il semble que le triomphe lui ait été facile.

« L'ampleur et la noblesse du geste soulignent chez elle l'expression de la physionomie, mobile à souhait, et font ressortir une plastique superbe, une impeccable beauté de lignes. Tout cela est illuminé par la rare intelligence de la jeune artiste.

« On parle beaucoup pour Mlle Jeanne Foreau de très prochaines et intéressantes créations, qui assureront à la jeune et brillante artiste la grande notoriété à laquelle elle a le droit d'espérer. »

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 5 (sixième année) 1er Mars 1906.

L'orientalisme musical. Saint-Saëns orientaliste.

La musique moderne est un art singulier. Il ne lui suffit pas toujours que, depuis trois siècles et plus, tant de maîtres aient travaillé sans relâche à élargir son domaine, ni que leur génial et laborieux effort en ait su faire cette langue merveilleusement flexible et forte par quoi s'expriment les passions les plus profondes et les plus complexes. Elle se plaît encore parfois à se souvenir, pour ainsi dire, de ses origines et du temps où elle n'était guère plus qu'un assemblage de mélodies contraintes, par un artifice ingénieux, à cheminer de concert, encore qu'un peu contre leur gré. Et quand cette fantaisie lui prend, c'est en un Orient lointain, tant soit peu fabuleux, qu'elle s'en va chercher les thèmes qu'elle veut plier sous ses lois et obliger à entrer dans la trame de ses compositions. La musique orientale — à prétentions orientales plutôt — est un genre pittoresque que plus d'un de nos musiciens affectionne.

Autant que pas un, peut-être davantage, Saint-Saëns s'est montré curieux de telles recherches.

Saint-Saëns orientaliste ! Quelque louangeuse qu'elle soit, l'épithète pourra surprendre le grand musicien. Pourtant dans une de ses œuvres presque de début, déjà passablement ancienne, le recueil de ses délicates et expressives *Mélodies persanes*, est-ce qu'il ne se révélait pas déjà hanté par le mirage oriental ? Et le nombre de ses compositions en ce genre s'est, depuis lors, sensiblement accru. C'est là un petit côté de son œuvre, sans doute. Mais d'un grand artiste il n'est rien d'indifférent, ni de négligeable tout à fait.

Quand, au cours des pérégrinations lointaines où si souvent l'entraîne sa fantaisie vagabonde, le maître a prêté l'oreille aux voix étrangères chantant autour de lui, il ne le fit point en historien, ni comme un folkloriste en quête de documents exacts et féru de précision minutieuse Il écouta en artiste. En artiste aussi, il voulut transposer dans sa musique ce qu'il avait entendu. Nous pourrons trouver chez lui une impression poétique ou savoureuse. Nous n'irons point lui demander des documents dont se puisse satisfaire une curiosité scientifique. Et l'orientalisme de telles de ses pièces nous servira à montrer qu'il n'est point d'imitation *réelle* possible d'un art étranger à la pensée de l'artiste et que ce jeu d'esprit, pour charmant qu'il soit sous la plume d'un maître, ne l'est véritablement que par ce qu'il a d'artificiel et de factice.

La chose fût-elle faisable d'ailleurs, ce serait une idée singulière que de composer une musique véritablement exotique telle que, par sa nature intime, elle

ne différât point de celle du peuple qui la conçut. Elle serait inintelligible aux auditeurs européens. Car si la musique se flatte d'être une langue universelle, cela ne doit pas s'entendre à la lettre. Elle n'est pas la langue d'un peuple : soit, mais c'est du moins celle d'une civilisation. Et les civilisations restent impénétrables l'une à l'autre. L'Orient, dans sa musique, demeure pour nous un livre scellé. Ce n'est que par une étude patiente et une longue accoutumance que quelques érudits peuvent arriver à en entendre quelque chose.

Tout est fait pour surprendre et dérouter le dilettante européen dans la musique orientale. Arabe, turque ou persane, elle semble différer assez peu, tout en demeurant également éloignée de nos habitudes et de nos goûts. Non seulement cette langue n'est plus la nôtre et ne se sert point de notre vocabulaire. Mais elle use de procédés de grammaire et de syntaxe étrangers au génie de notre musique, contradictoires avec ceux dont nous faisons usage. Musique européenne, musique orientale, ce sont deux organismes distincts, souvent opposés, aussi loin l'un de l'autre en tout cas que les langues aryennes le sont des langues sémitiques.

Je n'essaierai pas de définir ici les caractères fondamentaux de la musique orientale. Tout récemment, ici même, le P. J. Thibaut le faisait avec une autorité et une précision à laquelle je ne saurais prétendre. Je retiendrai ceci seulement, que cet art exclusivement mélodique ignore l'harmonie et repousse toute superposition de sons simultanés. Tandis que la musique européenne, entraînée depuis des siècles dans une voie différente, a perdu tout souvenir, pour ainsi dire, de la période analogue qu'elle traversa aux débuts de son histoire. Aujourd'hui le sens harmonique s'est à ce point imposé à nos habitudes que, en dehors de toute règle et même de toute tradition, le musicien le plus inculte s'efforce d'*accompagner*, fût-ce au hasard, la mélodie qu'il fait entendre.

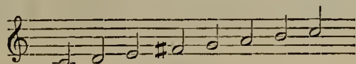
Tout compositeur empruntant à l'art oriental un de ses thèmes ou cherchant à en écrire une imitation plus ou moins exacte, sera donc dans la nécessité de le faire entrer, de gré ou de force, dans l'ensemble de sons simultanés qui constitue la symphonie moderne.

Mais ceci serait impraticable si ces thèmes se présentaient sous leur véritable forme. La gamme fondamentale des Orientaux n'est pas la nôtre. Nous divisons pratiquement l'octave en douze demi-tons égaux : ils y répartissent dix sept intervalles dissemblables. Des modes divers qu'ils en tirent, aucun ne concorderait donc avec tels ou tels fragments pris à part de nos gammes. Aucun ne s'écrirait même correctement dans notre notation.

Pour nous, la plupart de ces intervalles sont faux. Fausseté tolérable peut-être en une simple mélodie, mais qui serait insupportable si chaque note était contrainte de devenir partie intégrante d'un de nos accords. Car la discordance d'un intervalle est singulièrement plus sensible à notre oreille quand les sons qui le composent, au lieu de résonner *l'un après l'autre*, se font entendre *simultanément*. La quinte notamment, cet intervalle essentiel de presque toutes nos combinaisons harmoniques, ne saurait souffrir l'altération la plus légère.

Sans doute dans la pratique, les instruments européens tourneraient cette difficulté en tempérant automatiquement ces gammes insolites. Mais comment transformeraient-ils les *modes* arabes, turcs ou persans ? Il est inutile (et je serais fort embarrassé de le faire) de décrire ici les dix-huit modes dont les musiciens orientaux font usage. Mais aucun ne saurait entrer dans notre système

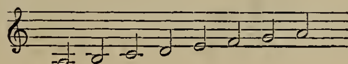
harmonique, tout entier fondé, qu'il s'agisse de notre mode majeur ou de notre mode mineur, sur l'attraction des notes dites *sensibles*, attraction qui détermine les cadences fondamentales. Un exemple théorique fera comprendre cette incompatibilité. Supposons une gamme majeur d'*ut* avec un *fa* dièse :
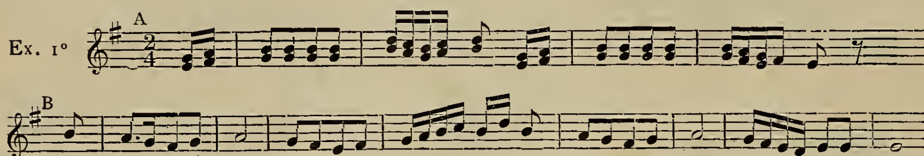


Dans l'accompagnement d'une mélodie écrite sur cette gamme, il faudrait s'abstenir de l'accord de septième de dominante : le quatrième degré ne pourrait recevoir d'accord parfait, ce qui interdirait tout repos à la sous-dominante. C'est dire que seraient inapplicables nos règles usuelles sur l'enchaînement des accords du ton. Il n'y a rien là qui doive beaucoup surprendre si l'on considère les difficultés, peut-être insurmontables, qu'offrent encore à la pratique des harmonistes les modes du plain-chant catholique, comparables aux modes orientaux. Car il ne suffit pas de trouver telle combinaison d'accords dans lesquels puissent entrer correctement chaque note des mélodies. Il faut encore que ces accords s'enchaînent logiquement. Il faut que le sens harmonique souligne la signification, des thèmes, que ses repos et ses cadences coïncident avec les notes essentielles. Il faut surtout (c'est le plus difficile) que le travail de l'harmoniste se garde d'orienter malgré soi la pensée de l'auditeur dans une voie trop familière, en suggérant des rapports imaginaires que la mélodie ne comporte pas en réalité. Autrement, cette mélodie est dénaturée complètement. Elle a perdu sa signification avec son originalité et sa couleur.

Les musiciens modernes curieux d'orientalisme ont bien pressenti cette difficulté. Elle est insurmontable. Il fallait donc la tourner. Un auditoire européen, en somme, est fort incompétent en musique orientale. L'essentiel, c'est surtout de le dépayser en lui faisant entendre une musique qui, sans choquer trop durement ses habitudes, ne soit déjà plus tout à fait celle qu'il entend tous les jours. Qu'elle soit vraiment orientale, ou non ; il n'importe. Il suffit qu'il ait l'illusion qu'elle puisse l'être. Les contemporains des Racine et des Corneille, peu au fait des découvertes de l'archéologie moderne, tenaient pour grecs et romains, à la scène, des costumes et des architectures dont la fantaisie nous déconcerte. Ils leur suffisaient cependant parce que personne n'était informé de leur inexactitude, et c'était assez que ces costumes et ces édifices ne fussent pas ceux qui apparaissaient aux yeux dans la vie réelle Nous sommes aussi ignorants pour l'exotisme musical. Nos exigences ne réclament pas davantage.
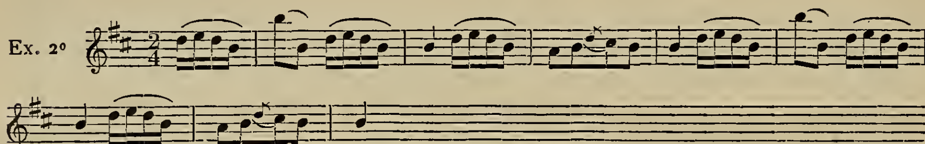
Par un accord inconscient, nos compositeurs, Saint-Saëns comme les autres, ont donc adopté pour leurs mélodies orientales une gamme unique ou peu s'en faut. Est-elle vraiment orientale ? Je ne l'affirmerai pas. En tous cas, elle ne semble pas de celles dont les Orientaux font l'usage le plus fréquent. Mais elle a pour nous cet avantage de différer suffisamment du majeur et du mineur usuels, tout en gardant assez de caractères communs pour se laisser harmoniser sans trop de mal. C'est tout simplement d'ailleurs le neuvième mode du plain-chant (ou si l'on préfère le premier avec le sixième degré toujours mineur). Autrement dit, notre gamme mineure sans sensible, que le musicien, bien entendu, établit à son gré sur tous les degrés de l'échelle :



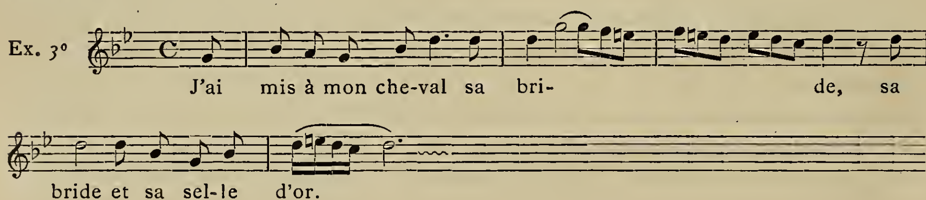
Ce mode *exotique* fondamental, nous le retrouverons partout dans l'œuvre orientale de Saint-Saëns. Le voici, par exemple, dans la première des *Mélodies persanes* :



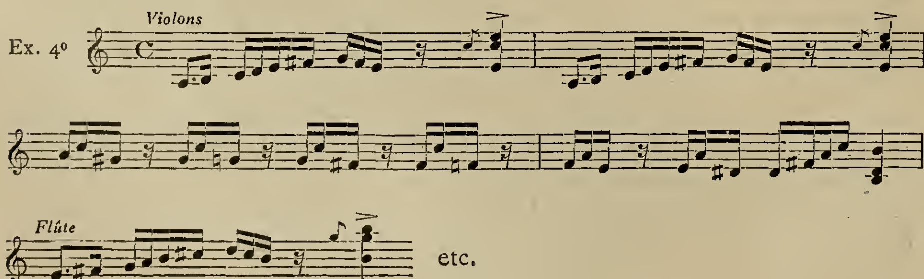
Il figure sans changement dans une composition beaucoup plus récente, la *Suite algérienne* pour orchestre (n° 2, *Rhapsodie mauresque*) :



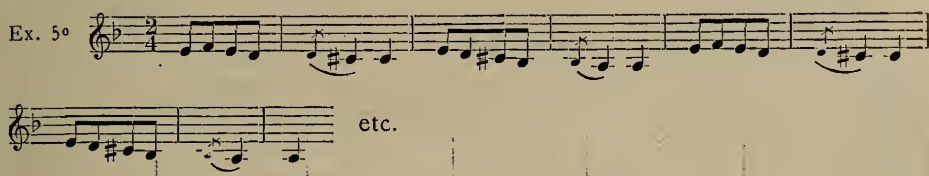
Il n'est pas besoin de multiplier les exemples ni de chercher chez d'autres compositeurs, où ce mode figurerait tout aussi bien. Remarquons cependant qu'il est susceptible d'altérations qui en modifient un peu le caractère. Le sixième degré peut se trouver haussé d'un demi-ton. C'est là quelque chose d'analogue au double aspect de notre gamme mineure régulière où le sixième degré peut aussi, si l'on veut, se rapprocher de la sensible en montant de demi-ton. Voici un exemple de cette altération du mode exotique de nos musiciens. Il est tiré des *Mélodies persanes* (n° 4, *Sabre en main*) :



On peut rapprocher de celui-là le thème de la danse des prêtresses de Dagon dans *Samson et Dalila* (p. 84 de la partition pour piano et chant). Sans être très spécifiquement caractérisé au point de vue de la tonalité, ce morceau débute bien dans ce mode altéré. La descente chromatique de la quatrième mesure n'est qu'un accident. Mais la reprise du thème transposé se trouve amenée par une transition qui n'a rien que d'ordinaire.



Enfin, pour terminer l'étude des éléments constitutifs de ce mode unique, il faut encore signaler l'altération de la tierce, qui paraît quelquefois majeure. Ainsi conçu, le mode se rapproche de notre majeur. L'absence de sensible et la sixte mineure lui donnent cependant une couleur particulière. Mais il faut dire qu'il n'est guère employé qu'à titre épisodique, pour ainsi parler, en des fragments mélodiques d'étendue restreinte dont le développement perd assez souvent son caractère pour se confondre avec nos gammes usuelles. Dans ces morceaux, l'intention pittoresque est réalisée par d'autres moyens que nous examinerons dans un instant. La tonalité n'y a qu'une importance secondaire. Les danses du dernier acte de *Samson et Dalila* nous présenteront cette forme.



Le mode ainsi réalisé pourrait assez facilement recevoir une harmonisation régulière. Ordinairement cependant, nos orientalistes musiciens ne le traitent pas de la sorte. En effet, puisque l'art oriental ignore l'harmonie, serait-il à propos que la suite des accords épousât étroitement le thème ? Pourquoi ici, tout comme en un choral de Bach. viserait-on à suggérer l'idée d'un chant et d'un accompagnement indissolublement unis ? Il est plus original d'imaginer telle harmonie à quoi la mélodie garde l'air d'être en quelque sorte étrangère, quoiqu'il n'en soit rien, bien entendu. Saint-Saëns excelle à créer, par mille ingénieux raffinements, cette amusante équivoque. Son admirable habileté d écriture et la sûreté de sa technique lui ont permis de réaliser des merveilles. Maintes fois, le thème et les accompagnements paraissent à première vue incompatibles. Et de cet assemblage disparate n'en surgit pas moins une sonorité rare, un effet original et imprévu.

Quelquefois. par exemple, le maître accompagnera dans un ton une mélodie écrite véritablement dans un autre. Cela semble impossible. Voyez cependant la 3e des *Mélodies persanes*. Le tour de force y est réalisé et de la façon la plus simple, au début :

O fier jeune homme, ô tu- eur de ga-zel- les, ca-valier pâle au re-

Ex. 6°

gar.l de ve- lours...

etc.

Ailleurs, il fera usage d'un accompagnement extrêmement simplifié, rudimendaire, hésitant même entre deux tonalités pour soutenir la mélodie dont le caractère ambigu est ainsi mis en relief. Par exemple, un des thèmes de la *Rhapsodie mauresque*, de la *Suite algérienne*, écrit en réalité sur le ton de *la* dans le mode avec la sixte majeure que nous avons décrit, est présenté de telle sorte que l'oreille hésite pour savoir s'il est en *la* ou en *ré*. L'accompagnement redouble et précise cette incertitude. Le voici :

Ex. 7°

Flûte

Tambour basque

Timbales

etc.

La mélodie est bien ici dans le mode de *la*. Mais grâce à l'indécision de la tonalité établie par l'accompagnement, elle peut perdre facilement ce caractère, alors qu'elle sert aux développements assez longs de la fin du morceau. Le *ré* y devient véritablement tonique.

Un seul et unique accord soutient aussi quelquefois une mélodie tout entière. C'est le cas pour l'exemple n° 2 tiré de la *Rhapsodie mauresque*. Un trémolo discret des violons sur l'accord mineur *si*, *ré*, *fa dièse* accompagne la phrase chantée par la flûte et les altos. A la fin, sans aucune transition, la même phrase est redite un ton plus bas, en *la*, par la flûte, le hautbois et la clarinette, sur la quinte *la mi* qui tiennent les cors et les bassons tandis que le *la* répété des timbales bourdonne perpétuellement au grave.

Dans le même morceau, un second thème se fait entendre au-dessus d'harmonies qui lui sont en réalité tout à fait étrangères. Voici ce curieux passage :

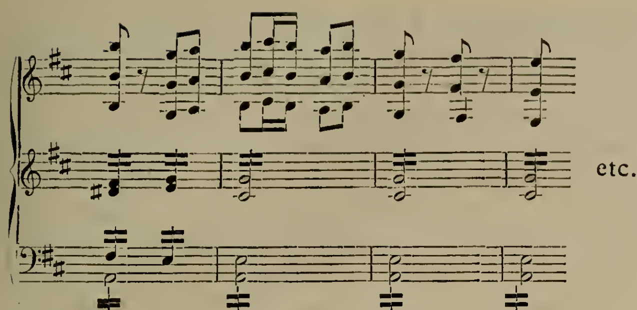
Flûte

Hautbois

Basson

Ex. 8°

Quatuor
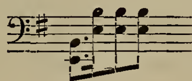


Il est remarquable par l'équivoque constante des tonalités. Le thème est sur le mode de *si*, tonique prise tantôt comme neuvième d'un accord de neuvième du ton de *ré*, tantôt comme note de passage sur la quarte-sixte du même ton dont le *ré* est tour à tour naturel ou altéré.

Toutes ces subtilités de réalisation visent au même but: lequel est de suggérer à l'auditeur l'illusion d'une mélodie non accompagnée, laquelle se superpose par hasard à une suite rationnelle d'accords. A regarder les choses de près, il n'y a pas en effet là d'accompagnement. Et cependant nos habitudes polyphoniques demeurent satisfaites ; notre curiosité s'intéresse même aux heureuses complications du compromis adopté.

On supposera, sans qu'il soit très nécessaire de le dire, que l'artifice harmonique classique de la pédale sur tonique est très employé dans ce genre de composition.

Diversifiées par des formules rythmiques caractéristiques, les pédales paraissent partout. Ainsi, le thème de la 1re *Mélodie persane* déjà cité (ex. 1) s'accompagne tout au long de cette figure répétée pour chaque mesure :



Alors qu'une modulation amène la mélodie sur le degré *ut dièse* (sans qu'elle ait d'ailleurs changé de mode), la figure persiste encore :

Ex. 9°
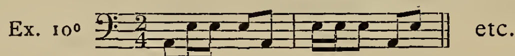
Mais du fleu- ve pâle où le lis som- meil- le. etc.

Il y a dans ce procédé une tentative évidente d'imitation directe. Ces basses persistantes sur la même note, avec leur rythme obstinément répété pendant de longues périodes, réalisent une traduction musicalisée (et simplifiée aussi) de l'*harmonie rythmique* indispensable aux concerts orientaux.

En quoi celle-ci consiste, les articles du P. J. Thibaut publiés ici même (1) l'ont appris suffisamment à qui pouvait l'ignorer. La division des orchestres orientaux en instruments *mélodiques* exécutant le chant à l'unisson, seuls ou avec les voix, et en instruments rythmiques (timbales, tambourins et cymbales) ayant pour fonction d'imposer le rythme, est bien connue. On sait aussi que ce rythme, au contraire de notre mesure, n'est pas une division du temps à peu près abstraite, mais que, presque indépendant de la mélodie (les points de contact avec elle se limitant à peu près au début de chaque division), il se fait entendre effectivement tout le long de chaque pièce. Une succession déterminée de percussions fortes ou faibles, chacune ayant une certaine durée constante, le constitue. Que la somme des valeurs des éléments soit égale dans deux formules, que les accents forts soient même placés au même endroit (comme dans celles-ci par exemple : 𝅗𝅥 ♩ ♩ et ♪ ♩ ♪ ♩ ♩ 1), il n'importe. Les deux rythmes n'en restent pas moins tout différents. Et l'opposition de ce rythme imposé à l'oreille avec la phrase mélodique qui se déroule librement au-dessus constitue pour les Orientaux un des plus grands charmes de leur art.

C'est en tout cas un des traits que les Européens perçoivent immédiatement, quand bien même la théorie leur échappe. Certes, il est beaucoup de ces rythmes dont la complexité nous déroute. Des combinaisons d'accents telles que celles-ci : ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ ou ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ou d'autres plus compliquées encore sont malaisément intelligibles, d'autant que les musiciens orientaux ne se font pas faute de broder leurs rythmes tout comme ils agrémentent de trilles et de fioritures leurs mélodies. Néanmoins il est aisé de reproduire, en plus simple, cet effet essentiel dont l'apparente monotonie est pour beaucoup dans le caractère de langueur, de rêverie flottante et vague que, à tort ou à raison, nous jugeons inséparable de l'art oriental.

Ces effets rythmiques sont donc indispensables à toute musique à prétentions exotiques. Saint-Saëns les a reproduits maintes fois de façon très heureuse. Il est tel passage du ballet de *Samson et Dalila* (la mélodie en constitue notre exemple 5) dont le rythme obstiné semble être véritablement emprunté aux sources les plus authentiques. Sur une quinte *la mi* tenue par les altos et les violoncelles, les timbales font entendre cette figure qui se répète indéfiniment.

Ex. 10°  etc.

Les exigences de la notation moderne dissimulent, il est vrai, ce que cette formule a d'insolite. En réalité (sans tenir compte de la subdivision qu'introduisent les deux doubles croches, analogue aux broderies rythmiques de l'Orient), nous avons là un rythme à 8 temps, accentué de la sorte ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪ (3 + 3 + 2). Un musicien turc ou persan ne le comprendrait pas autrement.

Il est assez rare que l'imitation soit aussi parfaite. Le plus souvent, les rythmes imposés se plient plus docilement à nos exigences de mesure. Mais l'effet de leur répétition est toujours efficace. Aussi les trouve-t-on, pour ainsi dire, à chaque page. Il suffit qu'une mélodie s'accompagne de la sorte, quel que soit le

(1) *Revue musicale*, septembre 1902. « La musique des mevlévis ».

mode où elle est écrite et la nature de l'harmonie qui la soutient, pour qu'elle suggère à l'auditeur une impression d'orientalisme. Tout au plus exigera-t-il, en outre, que les contours de cette mélodie ne soient point trop nettement accusés, que son expression soit molle et caressante, que le sentiment de la division exacte des temps s'y atténue par l'emploi de traits et de broderies de proportions irrationnelles (cinq doubles croches ou sept par exemple, pour une noire prise comme unité).

Toutes choses d'ailleurs qui ne peuvent qu'aider à mettre en relief le dessin imposé de la basse en atténuant ce qui tendrait à laisser sa présence un instant inaperçue.

Il faut bien dire qu'en nombre de pages de l'œuvre orientale de Saint-Saëns la recherche ne va pas plus loin que ce facile artifice. Et ce ne sont par les moins séduisantes, ni celles qui paraissent les moins vraies. Voyez par exemple, dans la *Suite algérienne*, la « Rêverie du soir à Blidah », le troisième morceau de la *Suite*.

Il n'y a rien là qui soit vraiment emprunté à la musique orientale, le pizzicato persistant des basses mis à part. Encore le rythme, en soi, n'a rien d'original ni de rare.

Ex. 11°

Cl. — 2 flûtes — Cors — Quatuor — Bassons — pizz — Alto solo — etc.

Cela n'empêche point que ce morceau ne soit une page exquise et que, mieux peut-être que beaucoup d'autres plus exacts, il n'évoque toute la languissante poésie de l'Orient. C'est la molle douceur de ce chant de flûtes et d'alto, c'est cette instrumentation discrète et colorée tout ensemble, c'est le choix d'harmonies très simples, mais telles qu'il fallait, c'est en un mot le talent d'un grand maître qui a opéré ce miracle. Car, mieux que la fantaisie la plus raffinée et les plus ingénieuses recherches, la sincérité sait parler au cœur et à l'imagination.

Et ce sera la conclusion de cette trop longue analyse. L'orientalisme dans la musique européenne ne peut être qu'un jeu d'esprit, amusant sans doute, charmant si l'on veut, mais forcément superficiel. Les modes vraiment orientaux pour nous demeurent impénétrables. Même *tempérés* suivant notre système d'intervalles, ils ne sauraient s'accommoder d'une harmonie qui n'en est point issue. Ils ne sont pas *a priori* inharmonisables. Mais les musiciens de civilisation musulmane, négligeant l'étude des sons simultanés, n'ont rien fait pour déterminer l'évolution qui, chez nous, a tiré notre art harmonique de la musique purement monophone des siècles du haut moyen âge. Faute de mieux, nos orientalistes modernes ont été réduits à emprunter à cet ancêtre de leur musique, le plain-chant, un de ses modes, devenu, par une grâce singulière, l'archétype de tout système musical autre que la nôtre. Ils ont dépensé beaucoup de talent à le déguiser de leur mieux, sans y réussir parfaitement. Toutefois ce compromis a du moins l'avantage de dépayser suffisamment l'auditeur pour qu'il se prête de bonne grâce à ce qu'on attend de lui.

Du coté de la rythmique, les compositeurs ont agi à peu près de même. L'imitation était ici plus aisée. Mais bien des rythmes, usuels en Orient, eussent paru peu compréhensibles en Europe, où l'on demande beaucoup moins aux ressources de cet ordre. Il a suffi cependant de donner l'illusion de ce qui ne pouvait guère être intégralement reproduit dans la pratique. L'ensemble de ces conventions, voilà, pour ainsi parler, le matériel de la mise en scène à l'usage de l'orientalisme musical. Je néglige à dessein quelques menus procédés d'instrumentation que l'on devine. Mais tout cela suffit-il à réaliser une œuvre intéressante ? Evidemment non Et l'orientalisme d'un musicien vaudra tout juste ce qu'il vaudra lui-même.

Aussi, quoi qu'on pense du genre, celui d'un Saint-Saëns n'est pas négligeable. Petit coin pittoresque d'un très grand talent. Soit. Il méritait du moins d'être exploré. Et si cette étude a paru, s'attachant aux seuls détails de technique, négliger de faire ressortir la beauté profonde et pénétrante de telle ou telle de ces œuvres, c'est tout simplement parce qu'il est bien inutile de sembler découvrir, une fois de plus, un maître tel que celui-ci. Saint-Saëns orientaliste est toujours Saint-Saëns — sans épithète !

HENRI QUITTARD.

L'exécution des œuvres de Bach et de son temps.

On nous communique le texte du récent discours que M. Fr.-A. Gevaert a prononcé à l'Académie de Bruxelles et dont nous sommes heureux de donner la partie la plus importante. M. Gevaert, dans un passage qu'on va lire, fait évidemment allusion à M. Camille Saint-Saëns qui a écrit, dans son livre *Harmonie et mélodie* :

« Je vais scandaliser bien des gens. A mes yeux, l'exécution des ouvrages de Händel et de Bach est une chimère ; il ne peut y avoir dans ce genre que des tentatives plus ou moins curieuses, des tentatives faites pour la joie des érudits et des rats de bibliothèque, mais de là à la réalisation de l'œuvre rêvée par l'auteur, il y a loin. Figurez-vous un chef d'orchestre suivant une partition de Händel avec l'intention de la faire exécuter. L'impression qu il éprouve est un peu celle d'un monsieur qui chercherait à s'installer avec sa famille dans un vieux manoir inhabité depuis des siècles. De prime abord se dresse devant lui, comme un porche roman, une ouverture abrupte. Dans cette musique tout diffère de ce qu'on voit ordinairement. »

Peut-être M. Gevaert a-t-il fait la part trop belle au chef qui interprète les œuvres anciennes.

IV

Cependant, au dehors, une voix des plus autorisées s'est fait entendre pour révoquer en doute l'opportunité des exécutions publiques consacrées à des œuvres appartenant à la période de l'ancien art classique. Un compositeur illustre de l'époque actuelle a dit (du moins en substance) : « Les œuvres chorales et ins-« trumentales des Bach et des Händel sont d'admirables sujets d'étude pour nous « autres musiciens, qui sommes capables de nous en procurer l'audition en les « lisant. Mais il ne s'ensuit pas de là que nous puissions, en conscience, les « produire devant le public de nos concerts, *puisque aucune tradition technique* « *relative à leur exécution ne nous est parvenue.* » Si cet argument était fondé, il faudrait se résigner à rayer du programme de nos concerts, non seulement les productions de l'ancienne période classique, mais encore tout le répertoire symphonique antérieur à 1830.

Car s'il est vrai qu'à Leipzig, et dans l'église même que le grand Bach avait comblée des trésors de son génie, ses merveilleuses compositions religieuses tombèrent dans un oubli profond dès la seconde génération, à Vienne, où vécurent Haydn, Mozart et Beethoven, la tradition de style d'exécution de leurs symphonies s'est-elle maintenue pour se répandre de là dans les autres contrées de langue allemande ?

Dans sa dissertation déjà mentionnée, Richard Wagner s'est chargé de répondre péremptoirement à cette question, en ce qui concerne le plus récent et le plus grand des trois maîtres symphonistes. Le génial poète-compositeur de l'*Anneau du Nibelung* nous apprend qu'au début de sa carrière, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, qu'il avait entendu exécuter seulement en Allemagne, était pour lui « un problème insoluble », et qu'elle resta telle jusqu'au jour où il l'entendit à Paris en 1839, exécutée par l'orchestre de la Société des concerts, sous la direction d'Habeneck (1). « A ce moment-là, dit-il, les écailles me tom-« bèrent des yeux et tout s'éclaira dans mon esprit (1). » Ainsi, ce fut une

(1) Pages 337 et suiv. Ce fut le dimanche 10 février. Il put l'entendre encore le 8 mars 1840 et le 21 mars 1841. Elwart, *Histoire de la Société des concerts*, Paris, Castel, 1860.

simple association d'exécutants français, qui, sans le secours d'aucune tradition, et uniquement guidée par un chef plutôt virtuose que savant musicien, avait su découvrir, grâce à des efforts inlassables, l'interprétation d'une œuvre symphonique aussi merveilleusement compliquée et longtemps aussi incomprise que son pendant littéraire, le second *Faust*. Ce fut cette même société qui donna à l'Europe entière, y compris l'Allemagne, le modèle de l'exécution pour toute la série des Symphonies de Beethoven. Dans une autre branche de l'art musical, ne sont-ce pas les chanteurs-virtuoses réunis au Théâtre-Italien de Paris, vers 1840-1850, qui ont enseigné à leurs contemporains le style d'exécution, devenu aujourd'hui classique, des chefs-d'œuvre scéniques de Mozart, *Don Giovanni* et *le Nozze di Figaro* ?

Tenons donc pour certain que toute partition dictée par le génie, qu'elle soit ancienne ou moderne, révèle le secret de sa réalisation pratique à celui qui sait l'interroger assidûment et avec amour. Et gardons-nous de croire que les productions les plus élevées de l'art polyphone n'ont été conservées que pour une élite de professionnels isolés. Toute multitude recueillie, écoutant en silence, est apte à sentir le souffle du génie musical passer sur elle.

Qu'il me soit permis, à propos des auditions publiques de musique rétrospective, de m'arrêter encore un moment sur une idée émise en ces derniers temps, afin d'y rattacher mes conclusions.

On s'est demandé si on ne réaliserait pas complètement le rêve du compositeur en reproduisant son ouvrage dans des conditions identiques à celles où il fut présenté à l'origine : c'est-à-dire avec un nombre égal d'exécutants, avec les mêmes engins sonores que ceux dont se servaient les musiciens de l'époque. Les personnes qui ont formulé ce *desideratum* ont perdu de vue que toute exécution musicale, au concert ou au théâtre, implique la réunion de trois intervenants : l'œuvre du maître, l'ensemble des exécutants (y compris leur chef) et l'auditoire. A supposer que l'on pût réunir le matériel instrumental requis pour une telle audition, les instrumentistes actuels pourraient difficilement se débarrasser de la technique perfectionnée qu'ils tiennent de leur maître pour adopter la manière rustique des symphonistes contemporains de Bach et de Händel. Mais en admettant qu'ils pussent y réussir jusqu'à un certain point, il reste à supputer l'effet qu'une exécution conçue d'après de telles données produirait sur un public du xxe siècle. Pour que cet effet fût satisfaisant, il faudrait posséder le pouvoir d'opérer ce miracle : transformer par un coup de baguette les auditeurs de notre époque en un auditoire de 1730, avec toutes ses habitudes musicales, si peu exigeantes en matière de puissance sonore, de justesse instrumentale, de délicatesse et de nuances. Le résultat de la tentative serait apparemment aussi caricatural que si l'on s'avisait de représenter les drames de Shakspeare avec des poteaux indicateurs en guise de décors, les pièces héroïques de Corneille et de Racine avec les perruques et les costumes portés par les acteurs tragiques sous Louis XIV. Que l'on se figure l'effet que produirait dans nos grandes salles de concert l'*Oratorio de Noël* (pour ne pas parler de la *Passion selon saint Matthieu*) exécuté avec le personnel musical dont se contentait Bach : 21 instrumentistes, 12 chanteurs (1) ; total, trente-trois exécutants.

En musique il y a impossibilité absolue à faire abstraction des besoins nou-

(1) Spitta. *Johann Sebastian Bach*, t. II, p. 75.

veaux qui se sont développés depuis bientôt un siècle, par l'accroissement continu des orchestres, par le perfectionnement mécanique des instruments à vent (qui leur a donné la justesse), par la virtuosité, devenue générale chez nos symphonistes : progrès dont nous devons faire bénéficier les chefs-d'œuvre du passé, si nous voulons mettre en lumière leur caractère grandiose, le coloris pittoresque de leur instrumentation, leur merveilleuse polyphonie. Agir autrement ce serait les rendre inintelligibles aux auditeurs cultivés et les discréditer aux yeux de la foule. On n'a le droit de troubler leur glorieux sommeil que pour les montrer dans tout leur éclat et les imposer à l'admiration des vivants. Si l'on doute d'y parvenir, la meilleure preuve de respect que l'on puisse leur donner, c'est de les laisser dormir en paix.

V

Concluons en nous reportant à notre point de départ. Le chef-d'œuvre ancien en musique n'est pas la statue taillée dans un bloc de pierre, la déesse marmoréenne, qui debout, impassible sur son piédestal, voit passer devant elle les empires, les peuples, les générations ; qui incline le même regard serein sur le Grec et le Barbare, et verse indifféremment les trésors de sa beauté sur son adorateur à genoux et sur le farouche Vandale qui s'avance pour la fracasser. — Non, c'est une création idéale, qui par moments revêt une existence réelle et se mêle alors intimement à notre vie psychique et sentimentale. C'est la *Belle au bois dormant*, la princesse ensorcelée, sortant de son sommeil séculaire sous le baiser du jeune prince qui l'aime, pour renaître à une vie nouvelle qu'elle partagera avec lui. Au moment de son réveil, dit la légende, elle apparaît à son libérateur dans le costume qu'il voyait, étant enfant, porter à son aïeule. Mais au jour solennel où leur union est consacrée devant l'autel, la belle ressuscitée se montre dans les riches atours des princesses contemporaines et parle le langage de la nouvelle génération

Il en est ainsi d'une sublime œuvre polyphone oubliée depuis longtemps. Après ce sommeil ininterrompu, elle sort de son inertie par l'acte d'un musicien qui s'est épris d'elle sous son déguisement graphique. Tout en gardant intact son contenu musical, elle est obligée, pour entrer en communion avec son auditoire actuel, de se prêter à une réalisation technique plus raffinée. A chacune de ses résurrections futures, elle s'ornera de beautées nouvelles ; elle aura des accents plus persuasifs, plus pénétrants ; et le parfum antique qui lui est inhérent ne fera qu'ajouter à son charme. La faculté de s'adapter à des conditions différentes de celles que l'auteur prévoyait est, en poésie dramatique comme en musique, la pierre de touche des créations universelles et la plus sûre garantie de leur durée. *Le roi Lear* et *Hamlet, Œdipe roi* et l'*Orestie* émeuvent le spectateur dans leur mise en scène moderne, même à travers une traduction médiocre. Pareillement *la Passion selon saint Matthieu* et *le Messie*, exécutés dans nos salles de concert avec un orchestre nombreux et des instruments perfectionnés, n'inspirent pas moins de recueillement à un public profane qu'ils n'en inspiraient primitivement aux fidèles réunis dans une église. A mesure qu'ils reculent dans le passé, les vrais chefs-d'œuvre grandissent et s'enrichissent, dans notre imagination, de toute l'activité artistique et intellectuelle qu'ils ont suscitée autour d'eux.

Fr. Aug. Gevaert.

« L'Ancêtre », drame lyrique en 3 actes, de MM. Lucien Augé de Lassus et Camille Saint-Saëns, 1re représentation du 24 février.

Monte-Carlo. — En sortant de ce gala brillant qui avait attiré toutes les élégances mondaines de la Côte d'Azur et un grand nombre de Parisiens, j'ai le regret de constater que l'effet artistique n'a pas été aussi décisif que je l'espérais. On ne peut rien changer à l'impression d'un public de bonne foi, et alors même que je serais mal à mon aise pour cela, je ne puis que la noter en toute sincérité. Le livret est fait avec adresse et bien approprié au théâtre ; les scènes essentielles rappellent *Roméo et Juliette* (jeunes gens qui s'aiment tout en appartenant à des familles ennemies, rôle de l'ermite qui bénit leur union), *Rome vaincue*, de Parodi (rôle de l'aïeule aveugle), et *Rigoletto* (rôle de Vanina se faisant tuer à la place de celui qu'elle aime). Il est net, vigoureusement dessiné, — mais un peu sombre et parfois pénible, dans un cadre comme celui de Monte-Carlo. La musique de M. Saint-Saëns, docilement respectueuse du texte littéraire, en suit et en exprime toutes les idées avec ce style à la fois large, simple et solide dont le maître est coutumier. Çà et là, tout au plus, un peu de fracas excessif dans l'emploi des cuivres, mais justifié, en somme, par le pathétique des situations. Au 2e acte, un duo délicieux, et au 4e, un quatuor de haute valeur, original (bien qu'équilibré insuffisamment, à certains endroits, et un peu contourné). Que manque-t-il donc à une réunion de qualités si incontestables, pour que le public soit réellement touché et *pris* ? Peut-être d'abord (et ceci au point de vue du pur agrément qui, à Monte-Carlo, est la loi de toute chose), un peu plus de soleil, d'épisodes gais et de couleur ; peut-être aussi cette émotion et cette vérité, cet art de toucher les fibres secrètes de l'auditeur, dont M. Saint-Saëns a donné tant de preuves inoubliables dans d'autres ouvrages, et qui n'apparaît pas assez dans l'*Ancêtre* pour élever au-dessus d'un divertissement supérieur. L'interprétation a été de premier ordre : M. Rousselière (Tebaldo) s'est surpassé et a donné, à toutes voiles, sa voix admirable ; Mme Litvinne, M. Renaud (parfois un peu bien maniéré) ont été fort applaudis, avec raison, et Mme Charbonnel (qui était mieux indiquée que Mme Litvinne, par le registre et le timbre de sa voix, pour un rôle comme celui de Nunciata) fut tout à fait remarquable. La mise en scène, on s'en doute, est très soignée ; l'ingénieux Gunsbourg a bien fait de supprimer, au 1er acte, les abeilles suspendues à un fil, qui s'échappaient de la ruche de l'ermite, et qui, à la répétition générale, avaient paru d'un réalisme inutile. — J. C.

Le Chant et les Méthodes (*suite*).

Lablache

La méthode de chant de Lablache s'impose à l'attention : elle date de la première moitié du XIXe siècle et nous jette en pleine école italienne, en pleine floraison des Rossini, des Bellini, des Donizetti. Louis Lablache, né à Naples en 1794, élève du Conservatoire de La Pietà dei Turchini (San Sebastiano), fut engagé à

la Scala de Milan en 1817 et au Théâtre italien de Paris en 1830. Superbe basse chantante, non par l'étendue (du *sol* bas au *mi* aigu), mais par la qualité du son, il réussissait également dans le genre bouffe et dans le genre sérieux ; par cette raison qu'il unissait, ce qui est extrêmement rare, la *force* tragique à l'agilité. C'est-à-dire qu'il représentait les qualités primordiales de l'Ecole italienne, sans tomber dans l'excès des fioritures ; car il recherchait bien plus la vérité dramatique que l'effet sans but. Il triompha dans la *Cenerentola*, de Rossini, rôle de Dandini ; dans la *Norma*, de Bellini ; dans *Elisire d'Amore* de Donizetti.

Lablache était remarqué pour la grande intelligence qu'il apportait dans l'interprétation de ses rôles. La méthode de chant d'un tel artiste doit nous fournir des indications précieuses par les traditions italiennes qu'elle représente et par les aperçus exacts qu'elle peut nous donner sur la vocale *franco-italienne* vers 1830.

Lablache met primo : sa voix dans la glotte. C'était déjà bien beau, pour le temps, que loger la vocale dans sa demeure héréditaire. Comme s'il prévoyait le laryngoscope, il fait dépendre la hauteur. la pureté vocales des ouvertures glottiques. Il paraît avoir adopté la respiration costo-diaphragmatique sans *nommer* le fait. Ainsi l'intuition d'un maître de haute valeur correspond pour deux faits essentiels : la respiration et la source vocale, aux données de la science.

Il n'en est pas de même, malheureusement, des voyelles. Il en choisit deux : *a e*, pour les faire vocaliser, et néglige les autres.

Quant aux vocalises en elles-mêmes, il les approuve parce que, dit-il, elles mettent la voix à nu indépendamment des paroles. On pourrait lui répondre que des exercices directs (un de ceux qu'il préconise, comme étant de Porpora, la *simple gamme*, par exemple) mettraient la voix à nu bien plus sûrement encore. La bouche *riante* qu'il demande aux élèves serait souvent en contradiction avec le son voyelle.

Il recommande, à bon droit, d'ouvrir la bouche, de respirer et de lier les registres dans la vocalise ; mais en même temps il parle de langue suspendue ! de bouche arrondie ! *pour les femmes* , pas pour les hommes ; ce que l'on comprend difficilement. Il s'occupe de régler la direction du souffle, suivant le registre à obtenir ; ceci peut être vrai, mais d'une façon *secondaire*. Il est évident que la source des registres dépend de causes plus profondes.

Ce que Lablache a paru saisir avec une grande netteté, c'est que les notes extrêmes du registre de poitrine sont éclatantes, mais qu'elles nécessitent un effort puissant, tandis que les premières notes du registre de fausset sont douces et faciles. L'auteur ne conclut pas ; mais nous avons le droit de conclure pour lui et de dire que les observations d'une basse chantante de grande valeur étant basées sur l'impression personnelle et confirmées par les faits scientifiques, il faut en tenir compte et *empêcher tous les élèves de monter en voix de poitrine au delà de leurs moyens.*

Comme nous le disions, Lablache a mal compris le mécanisme des voyelles. Mais il a donné sur les registres des indications précieuses. Il a accordé aux ténors et aux femmes trois registres ; pour ces dernières, la jonction du registre inférieur au médium est, dit-il, seule à considérer.

Quant à l'*attaque du son*, il la veut sans *secousses* de *poitrine* et sans *coup* de *gosier*, de même qu'il enseigne le trille par intervalle *régulier* sans chevrotement. Bien entendu, il ne donne pas la raison scientifique de ses assertions : ceci n'é-

tait pas de son temps. Lablache n'indique pas à quel moment des études l'élève doit filer le son ; mais d'après les qualités qu'il exige, un *bon chanteur seul* peut arriver à *filer* parfaitement un son. Je relève seulement ce fait que, d'après lui, le son filé doit être *tenu vingt secondes.*

La plupart des chanteurs, ignorants des graves conséquences de cet effort, le tiennent beaucoup plus longtemps. Qu'ils écouteut les conseils de leur illustre ancêtre.

Nous trouvons dans cette méthode des données précieuses sur le *phrasé* musical qu'il convient au chanteur de connaitre pour bien placer ses respirations.

L'auteur dit en résumé que dans la phrase musicale comme dans la phrase parlée, il faut régler la respiration de façon que les membres ou dessins d'une phrase ne se confondent pas les uns avec les autres. Il exige une grande respiration à la cadence finale, aux demi-cadences ou aux silences ; et une demi-respiration après les dessins accessoires — il est donc évident que le membre de phrase ou le dessin ne doivent pas, en règle générale, être coupés par la respiration.

Nous remarquons dans la méthode que nous analysons certaines règles de nuancé qui ont passé dans le domaine public ; mais que leur concision rend claires et pratiques ; je cite :

« Toute *note* un peu *longue* doit varier de force.

« Gamme *montante* force accélérée, *descendante* force diminuée.

« Toute note étrangère à l'accord ou au mode doit être appuyée. »

La première proposition : « toute note un peu longue doit varier de force » ne me paraît pas juste ; elle ne doit varier de force que si l'expression la modifie comme *intensité*; si au contraire l'expression reste uniforme, la note longue ou brève ne doit pas varier. Les deux autres propositions sur la gamme montante ou descendante sont au contraire parfaitement en accord avec l'*expression* ; puisque la hauteur de plus en plus grande de la voix entraîne fatalement l'intensité et *vice versa.*

La quatrième proposition est également justifiée, puisque toute note étrangère à l accord ou au mode constitue un *fait nouveau*, un *accident* qui doit être remarqué hors de l'ensemble et par là même marqué.

Lablache, bien que chanteur italien, n'approuve pas sans restrictions les fioritures ou points d'orgue. « L'ornement, dit-il, ne doit pas dénaturer, ni offusquer « la phrase ; mais demeurer analogue au caractère du morceau. La mode, ajoute- « t-il, est pour beaucoup dans le caractère des ornements. » Cette dernière phrase est la condamnation sans appel de la fioriture. Si la mode la détermine, le chanteur qui interprète du classique et ajoute des ornements à la mode ferait continuellement des anachronismes.

Lablache remarque avec raison que les défauts d'articulation sont plus sensibles chez les chanteurs que chez les diseurs, puisque la note a plus de *durée.* L'expression, du reste, est liée à l'articulation. Mais voilà des vérités que l'on oublie volontiers rue du Faubourg-Poissonnière.

Nous trouvons encore dans cette bonne vieille méthode des définitions simples et justes des termes musicaux : andante, allegro, etc. Il faudrait faire un pas de plus et nous dire à quelles manifestations expressives correspondent les mots ci-dessus et à quel état physique ils répondent. Ce serait une bonne leçon d'expression lyrique.

Lablache, bien que né vers la fin du XVIII[e] siècle, procédait encore de l'Ecole

Napolitaine, qui eut pour chef Scarlatti et ses élèves Porpora et Durante; il joignait une grande force personnelle à une simplicité réelle dans l'exécution. Il tenait de son pays l'excellence de la méthode et l'excellence de la voix.

L'artiste intelligent et personnel avait ajouté à l'art et à la nature. Cette voix, puissante et colorée, vibrait à travers les *éclats* de l'*orchestre* qui avec Rossini se substituaient aux soli un peu monotones des chanteurs. Il fallait la force de Lablache et sa vive intelligence pour sacrifier l'amour-propre du chanteur à l'amour de l'Art, pour comprendre que l'orchestre et le chanteur forment un tout qui exprime d'autant plus qu'il se complète et que chacun reste à sa place. Il aurait compris Wagner. Lablache, grâce aux habitudes italiennes, avait la voix d'une grande agilité. La Malibran l'obligea un soir en scène à répéter impromptu des variations longuement préparées par elles ; Lablache les répéta *instantanément* en voix de tête.

La mort a fermé, il y a bien longtemps, cette bouche harmonieuse. Pourquoi le phonographe ne pouvait-il alors nous conserver ses inflexions, son timbre calme, son style large, pour servir de guide à la génération moderne qui s'égare ? Heureusement l'artiste ne meurt pas tout entier quand une œuvre d'enseignement lui survit.

A. Lenoël-Zevort.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE. — V.

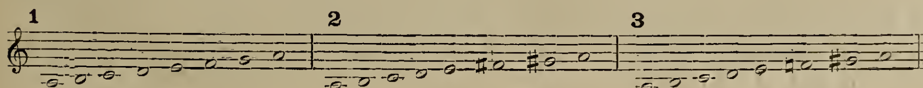
LE MODE MINEUR.

(D'après la sténographie de M. E. Dusselier.)

J'aborde aujourd'hui l'étude du mode mineur, plus compliqué que le majeur, et objet de théories qui sont loin de s'accorder.

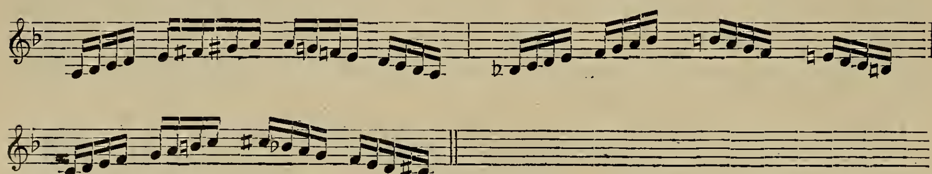
Quels sont ses éléments propres ? Quelle est son organisation et son mécanisme ? Comment s'est-il formé ? — Tout d'abord, définissons-le.

Il est caractérisé par la tierce mineure qui, au lieu d'être à l'aigu, comme dans l'accord parfait majeur, est ici au grave ; elle met le demi-ton entre le 2e et le 3e degré de la gamme, et constitue l'accord de tonique avec les rapports 10 : 12 : 15 : (au lieu de 4 : 5 : 6 :). C'est-là son signe distinctif; mais les 6e et 7e degrés sont mobiles, si bien qu'il présente trois formes dont aucune n'est prépondérante, bien que la première et la troisième soient les meilleures :
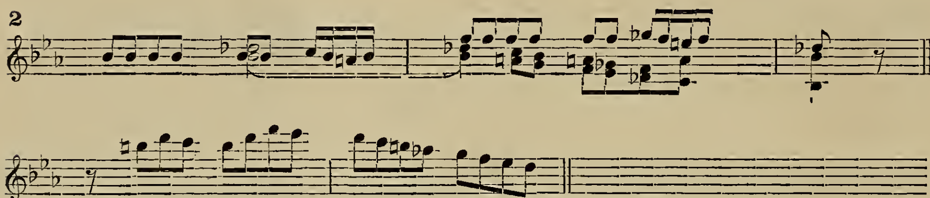


La forme 1 est celle du mineur diatonique pur ; les deux autres sont mêlées de chromatisme. La dernière, qui est la plus moderne dans la gamme ascendante, sépare le 6e et le 7e degré d'un intervalle de seconde augmentée (75 : 64) qui a un faux air d'orientalisme, mais dont l'explication sera très simple. Depuis le XVIIe siècle, les classiques ont surtout fait usage des formes 2 et 3.

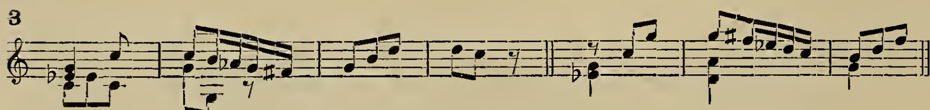
Voici quelques textes où on les trouve employées tour à tour, mais un peu différemment de l'usage reconnu par l'enseignement officiel, ce qui montre la mobilité du système :
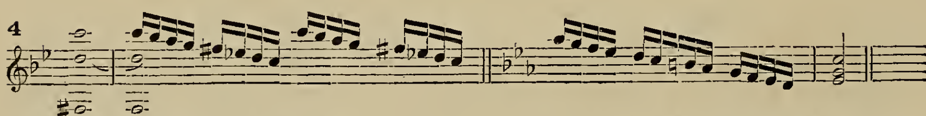


2e finale de *Don Juan* (Mozart).



Ouverture de la *Flûte enchantée* (Mozart), 30 sept 1791.



Plaintes d'Iphigénie dans *Iphigénie en Tauride* (Gluck), 23 oct. 1781 (Vieux).



Iphigénie en Tauride, acte I, sc. 6 (Piccini). — *Symphonie en* mi ♭ *majeur* I (Mozart).
23 janvier 1781



Prestissimo de la *Sonate* op. 2 n° 1 (Beethoven).

Avant d'analyser ces formes et de les expliquer, j'examinerai, comme entrée en matière, deux opinions qui sont à rectifier : l'une est relative à la place et à l'importance du mode mineur dans la musique ; l'autre concerne le genre d'expression qui lui est inhérent.

I. Ce qu'on peut constater tout d'abord, c'est la haute antiquité du mineur, son emploi général, et, pour tout dire en un mot, son universalité. Ici je rencontre une thèse que je ne puis passer sous silence.

Helmholtz a osé affirmer que l'esprit populaire, surtout épris de simplicité et de clarté, ne connaissait guère que le majeur, et que le mineur ne figurait aux recueils des divers chants populaires que dans la proportion de 1 pour 100. Encore n'est-il pas certain que ce chiffre soit toujours atteint (1) !

S'il n'y avait là qu'une erreur matérielle, singulière et bizarre chez un physicien qui, au cours de son livre, se montre fort au courant de l'histoire musicale, on se bornerait à la rectifier. Mais il y a quelque chose de plus triste : la partialité (inconsciente sans doute) d'un très grand et très honorable savant qui, par esprit de système et pour éviter une formidable objection à la théorie dont il s'est fait l'apôtre, dénature les faits. Helmholtz, on le sait, fonde toute la grammaire musicale sur les harmoniques. Or, on peut bien soutenir que le mode majeur est fourni par les harmoniques ; mais il est absolument impossible de rattacher, en même temps, le mode mineur à la même origine. Les premiers harmoniques d'un son donnent l'accord parfait, alors que, pour trouver la note qui ferait tierce mineure avec la fondamentale, il faudrait aller dans les régions très lointaines de la série !... C'est là le point faible, la grande lacune de la théorie. Pour que cette théorie reste debout, il faudra donc que le mineur soit une chose accessoire, négligeable, ne figurant qu'à titre exceptionnel dans l'art populaire (1 pour 100) !...

C'est le contraire de la vérité.

Le mineur aurait droit de préséance sur le majeur, car il paraît plus ancien. En tout cas, on le trouve partout. Il est inhérent à la musique orientale (2), aux chants des peuples slaves et germaniques, comme à ceux des peuples gréco-latins. Ouvrez le recueil de Pachticos (t. I, Athènes, 1905) contenant les chants populaires de la Grèce, de la Thrace, de la Macédoine, de l'Albanie, de la Crète, etc... Presque à chaque page vous trouverez (pour ne parler que de celui-là) le mode dorien de *ré* à *ré* (ancien phrygien) (3). Le recueil de M. Tiersot, *Chansons populaires, les Alpes françaises* (4), contient 197 chansons accompagnées de musique ; 74 — sauf erreur — sont en mineur. Ainsi des autres.
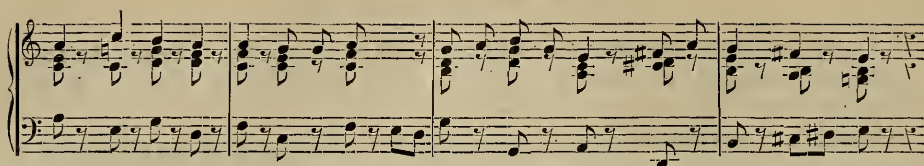
D'instinct, les compositeurs qui ne sont ni archéologues ni folkloristes comprennent cela. Lorsque, dans un opéra, ils ont à insérer une chanson populaire sous forme de hors-d'œuvre, ils la mettent ordinairement en mineur, surtout s'ils veulent faire de l'archaïsme :

(1) « Man wird auf hundert Lieder in Dur *vielleicht* eines oder zwei in Moll finden » (Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen*, p. 489.

(2) A défaut d'une *démonstration*, qui n'est pas possible, je citerai ce fait parmi beaucoup d'autres : la grande maison Breitkopf et Härtel de Leipzig publie en ce moment, par cahiers, un recueil de pièces orientales qui *toutes* — comme l'indique le titre de ce répertoire — sont en mineur. (Cette œuvre de M. Georg Capelle n'a certainement pas, au point de vue du texte, une valeur scientifique, mais il est significatif qu'on en ait eu l'idée, et qu'elle ait été possible.)

(3) C'est celui des chansons qui, dans le recueil de Pachticos, portent les numéros, 3, 5, 68, 12, 15, 19, 25, 26, 28, 30, 34, 37, 38, 44, 46, 47, 48, 56, 57, 61, 64, 66, 65, 68, 73, 75, 83, 85, 103, 104, 116, 137, 141, 143, 149, 154, 157, 159, 165, 167. 173, 177, 179, 185, 191, 192, 195, 198, 199, 200, 207, 209, 215, 219, 227, 228, 230, 234. Je ne parle pas des modes dans le ton de *la*, de *mi*, de *sol* ♮ (avec *si* ♭), des mélodies avec 2 ♭ et 1 ♯ à la clef, etc. Le n° 2 est dans le mode diatonique hypodorien (transposé en *mi*) ; les n°s 4 et 7 (avec fa ♯) en dorien. Sur les 12 premières mélodies, il y en a 8 en mineur !

(4) Chez Falque et Perrin, Grenoble, 1903.



Ne nous arrêtons pas à une réfutation superflue. Il faudrait avoir un bandeau ur les yeux pour ne pas reconnaître l'universalité du mineur. Je considère comme fait démontré qu'il est à la base de l'art populaire.

Passons à l'examen d'un autre paradoxe qui est connexe au précédent, mais qui contient une part de vérité et a surtout besoin d'être expliqué. Il nous fournira d'ailleurs l'occasion de donner de nouvelles preuves et de faire une esquisse historique.

II. Depuis le XVIIe siècle, le mode mineur a été un peu maltraité ou tenu en défaveur par un certain nombre de théoriciens.

On l'a considéré comme « n'étant pas fourni par la nature » : c'est, a-t-on dit, un produit artificiel. Or, pour beaucoup de penseurs (ceux du XVIIIe siècle en particulier), ne pas venir « de la nature », c'est être condamné à une irrémédiable infériorité. Le caractère équivoque et l' « altération » qui semblent entacher l'origine de ce mode déterminent aussi son caractère expressif : on dit qu'il traduit le sentiment, mais dépourvu de sa franchise et de sa force normales, un peu dévié, amoindri et voilé d'un nuage. Le majeur donne une impression de lumière et de puissance sereine : c'est le souverain de premier plan, dans la personne duquel tout respire la santé, et dont le visage semble s'éclairer d'un sourire éginétique ; à côté de lui, comme baigné par la pénombre d'un recul discret, le mineur paraît délicat, pensif, non exempt de morbidesse, avec le *flebile nescio quid*. « ... Je ne dis pas, écrit Zarlino, que le compositeur ne puisse placer l'une après l'autre deux divisions arithmétiques de la quinte (c'est à-dire deux tierces mineures) ; mais il ne doit pas abuser de ce procédé, sans quoi il donnerait à sa composition un caractère *très mélancolique* (1) ». C'est Zarlino qui le premier émet cet aphorisme, que depuis on a répété tant de fois : *Si lontana un poco della perfettione dell' harmonia* : le mineur s'écarte un peu de la perfection de l'harmonie. Dans son *Traité des règles pour la composition de la musique* (3e édit., 1705, p. 9), Masson déclare que « le mode majeur, en général, est propre *pour des chants de joye*, et le mode mineur *pour des chants sérieux et tristes* ». C'est l'opinion de la plupart des écrivains français du XVIIIe siècle. « Le majeur, dit Rameau, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'ose dire, une virilité, qui l'emportent sur le mineur, et qui le font reconnaître pour le maître de l harmonie... Le mineur, au contraire, existant moins par la seule nature, reçoit de l'art dont il est en partie formé *une faiblesse qui caractérise* son émanation et *sa subordination* (2) ». Même note chez les écrivains allemands. Hauptmann qui, dans un livre un peu étrange, a fait la métaphysique des deux modes en employant la terminologie de Hegel, appelle le mineur *un mensonge du majeur* (ein geläugneter Dur-Accord), et trouve qu'il évoque la tristesse comme « *les bran-*

(1) Io non dico gia chel compositore non possa porre due divisioni arithmetice l'una dopo l'altrai ; ma dico, che non deve continuare in tal divisione lungo tempo perche farebbe il concento molto *maninconico*. (Zarlino, *Tutti le opere*, I, p. 221.)

(2) *Démonstration du principe de l'harmonie* (p. 82).

ches tombantes du saule pleureur (1) ». Pour Helmholtz, qui, comme nous l'avons dit, a des raisons particulières et un peu intéressées de voir ainsi les choses, l'accord *ut-mi♭-sol* n'est que l'accord *do-mi-sol*, « altéré ou troublé » (*veränderten oder getrübten*) (2). Il va même beaucoup plus loin ; après avoir repris le parallèle traditionnel, il ne craint pas de dire que le mode majeur sert à réaliser la beauté musicale, et que le mineur n'est pas seulement une altération de la vraie musique, mais un moyen d'expression exceptionnel, employé à titre de *repoussoir* : « Le mode majeur convient à tous les sentiments nets, vivement caractérisés, comme aussi à la douceur, et même à la tristesse *si elle se mêle à une impatience tendre et enthousiaste; mais il ne convient pas du tout aux sentiments sombres, inquiets, inexpliqués, à l'expression de l'étrangeté, de l'horreur, du mystère ou du mysticisme, de l'âpreté sauvage,* DE TOUT CE QUI CONTRASTE AVEC LA BEAUTÉ ARTISTIQUE (3). *C'est précisément pour tout cela que nous avons besoin du mode mineur avec son harmonie voilée.* » — Dans l'imagination de Schopenhauer, un scherzo écrit en mineur éveille l'idée d'un danseur chaussé de bottines trop étroites qui lui feraient mal (4). — Marx et M. Hugo Riemann à sa suite parlent de l'« amertume » (*Herbigkeit*) du mineur. Marx déclare que « l'accord mineur et le mode mineur lui-même n'ont pas leur origine dans la nature de l'art musical (5). » On a appelé le majeur et le mineur « mâle et femelle » ; mais on a appliqué ce dernier titre au mineur dans le sens du mot célèbre : « *la femme est une erreur de la nature* ! »

L'histoire de l'art musical donne un démenti très net aux opinions que je viens de reproduire. Elle nous montre qu'à toutes les époques, chez les Grecs, au moyen âge, durant la Renaissance jusqu'à la fin du XVII[e] siècle et même au delà, le mineur a été considéré tout autrement, si bien que pour retrouver l'opinion exacte des musiciens d'autrefois, il faudrait presque prendre le contre-pied de ce que disent les modernes.

C'est ce que je vais établir.

Le mode hypodorien (*la-la*, sans accidents), qui est devenu notre mineur diatonique, a été caractérisé par les anciens, au point de vue de son « ethos » ou effet expressif, à l'aide des mêmes épithètes que certains modernes ont données au majeur ; il est délié (6), fier (7), joyeux (8), résolu (9), simple (10), grandiose (11), solide (12).

Le dorien (*mi-mi* sans accidents), qui est lui aussi un des types de notre mineur, et qui a joué un rôle si grand dans la poésie chantée des Grecs et dans leur musique nationale, a été caractérisé de façon analogue: il est viril (13), belli-

(1) Wie in den Sinkenden Zweigen der Trauerweide... finden wir (darum) auch in Mollaccorda den Ausdruck der Trauer wieder (M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik zur Theorie der Musik*, Leipzig, 1853, p. 36 et 35.)

(2) Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen*, p. 478.

(3) Ces paroles sont si étranges, qu'il faut les citer dans le texte : «... *es passt* (il s'agit du mode majeur) *durcahus nicht für unklare, trübe, unfertige Stimungen, oder für den Ausdruck des unheilichen, des Wüsten, Räthselhaften oder mystichen, des Rohen,* DER KUNSTLERISCHEN SCHÖNHEIT WIDERSTREBENDEN *; und gerade für solche brauchen wir das Mollsystem mit seinen verschleierten Wohlklängen* (*id.*, *ibid.*, p. 489).

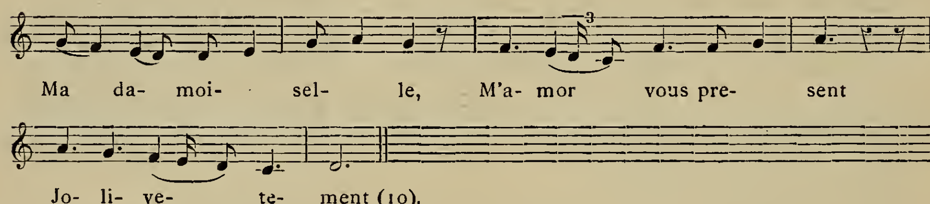
(4) Schopenhauer, *Œuvres complètes*, édit. allemande de Grisebach, t. II, p. 536.

(5) « Der Molldreiklang und das ganze Mollgeschlecht hat keinen Ursprung in der Natur des Tonwesens. » (Marx, *Die Lehre von der Musikalischen Composition*, Leipzig, 1863, 6[e] éd., I, suppl. G.)

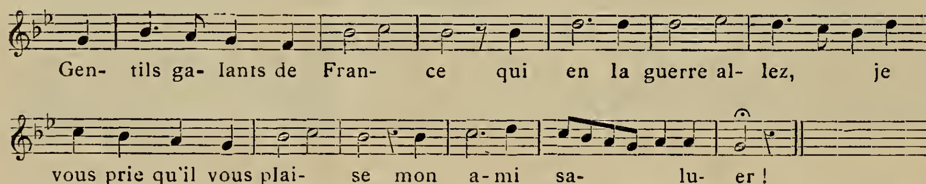
(6) ἐξηρμένον ; (7) ὀγκώδες ; (8) γαῦρον ; (9) τεθαρρηκός ; (10) *simplex* ; (11) μεγαλοπρεπές ; (12) στάσιμον ; (13) ἀνδρῶδες.

queux (1), grave (2), grandiose (3), ferme (4), violent (5), auguste (6). C'est, d'après Aristote, « l'harmonie qui procure à l'âme un calme parfait (7). » Un écrivain du VIe siècle, Cassiodore, voulant caractériser sa sérénité, lui attribue la propriété de faire naître la pudeur et la chasteté (8). Il est, si l'on peut dire, créateur d'équilibre et générateur de bonne santé morale. M. Gevaert, qui connaît admirablement ce sujet, déclare que toute l'antiquité a attribué au mode mineur « un caractère viril, grandiose, *et même joyeux* (9). »

Cette observation peut s'appliquer au plain-chant, tout pénétré d'esprit antique. Les chants liturgiques qui ont un caractère solennel et qui veulent exprimer l'allégresse sont en dorien et hypodorien helléniques (*mi* et *la*), autrement dit en mineur. Tels le *Te Deum*, le chant du Samedi saint : *exultet jam angelica turba ;* la prose du jour de Pâques : *Victimæ paschali laudes ;* la prose de la Pentecôte : *Veni Sancte Spiritus ;* tous les introïts commençant par les mots *Gaudeamus* (réjouissons-nous) ou *Gaudete.* Par contre, le mode lydien, qui correspond à notre majeur, apparaît souvent dans les cantilènes qui veulent exprimer la plainte, telles que l'antienne *Christus factus est pro nobis obediens ;* les répons : *Ecce vidimus eum ; Caligaverunt oculi mei ; Plange quasi virgo, plebs mea ;* etc. — Dans la chanson profane du moyen âge, *Pastourelles, Rondeaux, Jeux, Rotruenges*, etc., c'est encore le mineur qui domine, même quand il s'agit d'exprimer la galanterie :



Voici comment une dame du XVe siècle prend congé de « gentils galants » qui partent pour la guerre, et qu'elle charge de saluer son ami :
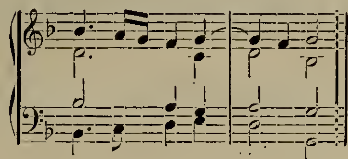


(1er volume de la collection des *Anciens textes français*, par Gaston Paris et Fr.-A. Gevaert.)

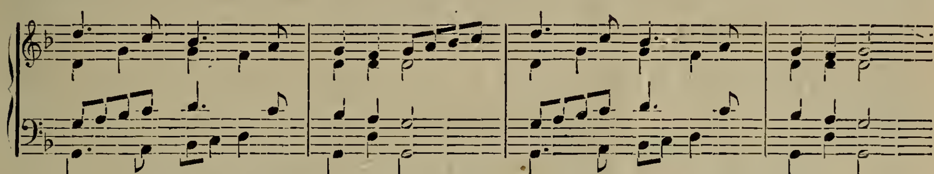
C'est le mode mineur type, l'hypodorien (*la-la*) transposé un ton plus bas.

(1) *Bellicosum ;* (2) σκυθρωπόν ; (3) μεγαλοπρεπές ; (4) στάσιμον ; (5) σφοδρόν ; (6) σεμνός.
(7) Aristote, *Polit*, p. VIII. — (8) *Dorius Pudicitiæ largitor et castitatis effector est.* Cassiodore, *Var.*, II, XL. (Cité par M. Gevaert, *Mus. de l'ant.*, I, p. 181). — (9) Id. *Mus. de l'ant.*, p. 202.
(10) Pierre Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, p. 13. — Voir, du même, *Huit chants héroïques de l'ancienne France* (XIIe-XIIIe siècle), avec préface de Gaston Paris (aux bureaux de l'Union pour l'action morale, 152, rue de Vaugirard). Ces chants sont visiblement en mineur.

Au XVIe siècle, les danses (je prends le cas qui devrait être le plus favorable à la thèse contraire) sont toutes en mineur, sauf de rares exceptions. Voici un recueil de gaillardes, pavanes, branles, basses danses, tourdions, qui est à la Bibliothèque nationale (*Réserve* Vm 2713). Dans les pièces du premier livre, je trouve constamment des compositions en *sol* mineur, avec une cadence de ce genre :
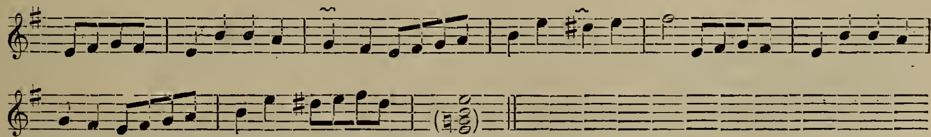


Le mineur s'allie très bien à l'allégresse et à la verve, comme dans le branle suivant :



(Danses du XVIe siècle. — Bibliothèque nationale, *Réserve* Vm 27:3.)

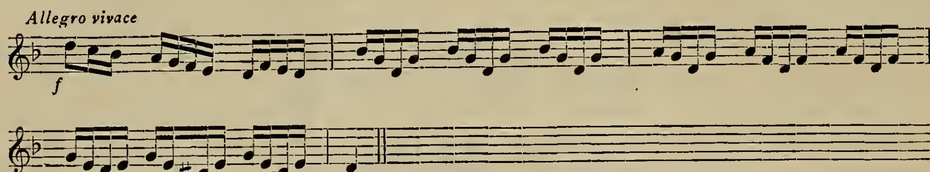
Chez les Italiens de la seconde moitié du XVIe siècle ou des toutes premières années du XVIIe siècle qui ont créé le récitatif et fondé l'opéra, — Cavalieri, Caccini, Jacopo Peri, Monteverde, — le mineur prédomine sur le majeur ; il est aussi employé pour la galanterie sentimentale par leurs successeurs au XVIIe siècle, Lulli, Cesti, Cavalli, Carissimi, Stradella, à l'époque desquels la fusion des anciens modes en deux types était déjà un fait consommé.

Nous voici au XVIIe siècle. C'est en mineur que la plupart des danses et des pièces de genre sont écrites. J'ouvre le Recueil de pièces pour Clavecin de notre Rameau, recueil paru en 1706 : *Allemandes*, *Courantes*, *Gigues*, *Sarabandes*, *Gavottes*, *Menuets*. Tout est en mineur (*la*) ; sur neuf pièces, une seule (*Vénitienne*) est en majeur. Dans le recueil du même, paru en 1724, la proportion est différente : 12 pièces sont en mineur, sur 21. Elles portent des titres comme ceux-ci : l'*Entretien des Muses*, les *Cyclopes*, la *Villageoise*, *Allemandes*, *Courante*, *Gigue*, etc... Rien de triste, comme l'on voit. Le *Rappel des Oiseaux* est en mineur. En mineur est aussi *la Poule* (dans un recueil ultérieur) et le célèbre *tambourin* qui se termine sur l'accord *mi si sol* ♮ -*mi* :

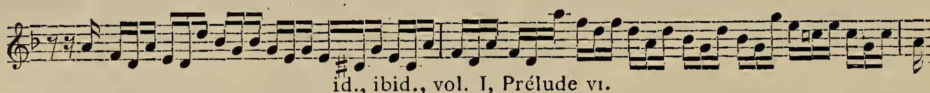


Bach et Hændel ont écrit, comme Rameau, des *Suites* entières en mineur. Grétry semble justifier ce procédé lorsque, prenant à rebours l'opinion vulgaire, il écrit ceci : « *La douleur extrême peut, mieux que la douleur mixte, chanter dans*

une gamme majeure, parce que l'extrême douleur a un caractère déterminé (1). » Le mineur règne aussi dans la musique religieuse (*Passions*). Quant aux fugues, on n'accusera pas de mignardise ou de « faiblesse » des pièces comme la suivante :



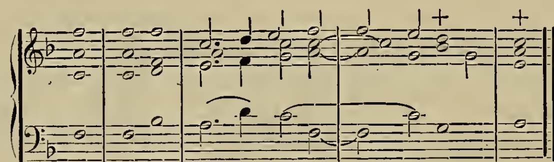
J.-S. Bach, *Le Clavecin bien tempéré*, Prélude vi, vol. II.



id., ibid., vol. I, Prélude vi.

Rien de plus net et de plus « allant », rien de plus fort, de plus nerveux et de plus viril !

Ceux qui pensent que le majeur a plus de « virilité » que le mineur ne manqueront pas de citer le fameux choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, que Meyerbeer a transporté dans ses *Huguenots* (au grand scandale de Schumann) et dont Bach a donné 3 harmonisations (2) en *ré* majeur. Mais il faut rappeler qu'avant lui le maître de chapelle allemand Seth Calvisius, à la fin du xvie siècle, avait donné l'harmonisation suivante (3), où la période se termine par deux accords mineurs :



Cf. le chant des Anabaptistes au 1er acte du *Prophète*.

***

Après avoir constaté une erreur aussi manifeste, nous devons chercher à l'expliquer.

(1) Grétry, *Essais*, t. II, ch. lxii. — M. Gevaert considère le fameux *Rondo* de l'*Orfeo* de Gluck : *che farò senz Euridice*, écrit en majeur, comme ayant une expression profondément douloureuse. (*Hist. de la mus. dans l'ant.*, I, p. 203, note 3.)
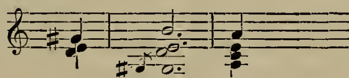
(2) J.-S. Bach, *371 chorals à 4 voix*, éd. Breitkopf et Härtel, n°s 10, 120, 131.

(3) Seth Calvisius, *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniæ compositarum*, 4 voc. (Leipzig, 1596). — Dans ses chorals, Bach emploie constamment le mineur (avec cadence majeure, sauf exceptions, comme dans le choral n° 57, *o Traurigkeit*, n° 57 ; *Meine Seele erhbeet den Herrn*, n° 130 ; le *Kyrie*, Gott Vater in Ewigkeit, n° 132 ; *Du grosser Schmerzensmann*, n° 167 ; *Ich bin ja, Herr, in deiner Macht*, n° 251 ; *Gieb dich zufrieden und sei stille*, n° 271 ; *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, n° 336 ; *Befiehl du deine Wege*, n° 340. Dans ces chorals, la clausule reste en mineur).

Comment se fait-il que tant de théoriciens et même de compositeurs autorisés, depuis Zarlino jusqu'à nos jours, aient attribué au mode mineur un caractère équivoque ? Pourquoi ne lui ont-ils accordé qu'une place secondaire ? pourquoi n'ont-ils vu en lui qu'une décoloration et un amoindrissement du majeur ?

Pour fournir une explication un peu satisfaisante — sinon complète — de ce fait, il faut reprendre la distinction des trois formes que j'ai présentées en commençant. C'est la troisième — forme moderne, ambiguë et peut-être regrettable — qui est cause de tout ce malentendu, et voici comment.

La musique moderne a tiré notre majeur et notre mineur des anciens modes du plain-chant et de la chanson profane médiévale, issus eux-mêmes de l'art gréco-latin. Du lydien et de l'hypolydien, elle a fait notre majeur ; du dorien, de l'hypodorien et du phrygien, elle a fait notre mineur ; mais ces deux opérations n'ont pu s'effectuer avec une égale facilité. La seconde a produit des résultats qu'une impérieuse loi de l'art nouveau a bientôt modifiés. Cette loi, c'est le rôle indispensable de la note *sensible*, sans laquelle, depuis trois siècles, les compositeurs ont cru impossible de faire une cadence satisfaisante et vraiment conclusive. Le mode majeur, d'abord au service de la monodie pure, s'est très facilement prêté aux combinaisons de l'harmonie sans avoir besoin de s'altérer ; il s'est incorporé l'esprit de la musique moderne en gardant son identité et son intégrité. Le mineur, au contraire, a dû s'imposer des sacrifices, parce qu'il n'avait pas de note sensible. Le sentiment de l'unité tonale que nous avons considéré comme le point d'aboutissement, au XVIe siècle, de l'évolution musicale, lui a fait subir une modification partielle. Entre le 7e et le 8e degré, il a voulu un intervalle de demi-ton, comme dans le majeur, de façon à obtenir une cadence parfaite.



Fin de la *Ballade II* (Chopin).

De là, dans le ton de *la*, ce *sol* ♯ faisant un bizarre intervalle de 3 demi-tons entre le 6e et le 7e degré, et introduisant une quinte augmentée dans la série diatonique ; de là un mode hybride, bâtard, diatonique et chromatique à la fois (chromatique en montant, diatonique en descendant), qui sans doute est distinct du majeur, mais qui lui fait des emprunts, vit à ses dépens et porte sa livrée. De cette transformation qui s'est faite, dans notre musique occidentale, aux XVe et XVIe siècles, il est résulté que le mode mineur a perdu son originalité première et qu'on a moins été frappé de ce qui constituait sa nature propre et sa vertu d'expression traditionnelle que de ce qui lui manquait pour ressembler entièrement au majeur dont il se bornait à reproduire certaines parties. En abandonnant le type primitif pour s'adjoindre des sons qui lui sont étrangers, il a créé un nouveau point de vue où on a été surtout frappé de ses lacunes.

Ainsi s'est formée l'opinion dont j'ai reproduit plusieurs témoignages, et que je crois avoir à la fois réfutée et expliquée, en prouvant qu'elle ne pouvait s'appliquer qu'à une forme récente et un peu dégénérée.

Cette explication, comme je l'ai annoncé, n'est pas complètement satisfaisante, attendu que, même dans le domaine restreint où elle s'est produite, l'opi-

nion de Rousseau, de Rameau et de tant d'autres modernes, est contredite par beaucoup de faits. En somme, j'inclinerais volontiers a croire qu'il est chimérique de vouloir fonder la classification des modes sur celle des sentiments; ce qui détermine le caractère expressif d'une mélodie ou d'une composition à plusieurs parties, ce n'est pas seulement, — il s'en faut ! — la place d'un demi-ton : c'est le mouvement, c'est le *lié* ou le *piqué* de la phrase, c'est l'intensité des sons, c'est le timbre (quand il s'agit d'une composition pour orchestre), le rythme, en un mot tout ce qui constitue la pensée musicale, laquelle ne subit pas ses moyens d'expression, mais les crée et les transforme à son gré.

Quoi qu'il en soit, je m'arrêterai aux conclusions suivantes qui résumeront cette leçon :

1° Le mode mineur, d'un usage universel, est un mode populaire ;

2° Il faut distinguer le mineur pur, l'hypodorien antique, du mineur moderne avec note sensible ;

3° Ce mineur moderne — bien qu'il ait toujours un demi-ton entre le 2e et le 3e degré — n'a pas de forme fixe ; il est parfois teinté de chromatisme, et il s'est annexé quelques éléments du majeur qui le rendent variable ;

4° Il est faux, malgré cela, de le considérer comme capable d'exprimer une catégorie distincte de sentiments, à l'exclusion des autres.

Après avoir ainsi déblayé le terrain et présenté, comme introduction, quelques généralités qui me paraissaient indispensables, j'étudierai la technique du mode mineur, d'après les principaux musiciens qui en ont fait la théorie.

L'idée directrice de cette étude, où j'attribuerai au mineur la même importance réelle qu'au majeur, est une idée que je crois essentielle *à toute œuvre d'art*, et surtout à la musique : L'OPPOSITION.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Publications nouvelles.

LIONEL DE LA LAURENCIE : *La vie musicale en province au XVIIIe siècle : L'Académie de musique et le Concert de Nantes (1727-1767)* (Société française d'Imprimerie et de Librairie). — Voici un livre excellent et qui ne fait point mentir les promesses de son titre. En ses deux cents pages, M. de la Laurencie s'est proposé de nous retracer l'histoire d'une de ces sociétés musicales comme le XVIIIe siècle en vit partout éclore, en presque toutes les grandes villes du royaume. Le Concert de Nantes fut un des premiers fondés puisque seulement Lyon (1713), Marseille (1716), Bordeaux et Pau (1718), Carpentras (1719), Tours (1724) et Dijon (1725) avaient précédé dans cette voie la métropole bretonne. Il fut aussi un des plus brillants pendant les 40 années de son existence et pour le faire — momentanément d'ailleurs — disparaître, il fallut que les exigences de l'édilité nantaise aient amené la démolition de l'édifice, la Bourse de la ville, où il avait élu domicile.

Les anecdotes piquantes abondent en ces pages alertes où l'auteur raconte l'établissement de cette belle institution, due à l'initiative d'un maire, Gérard Mellier, entreprenant et artiste, où il dépeint l'enthousiasme des Nantais pour

ces exécutions musicales, où il analyse le répertoire et énumère le personnel de cet orchestre provincial. Mais ce livre vaut plus et mieux que l'agrément d'une lecture attachante. Il constitue un document historique de premier ordre. Et il serait fort à souhaiter que des monographies telles que celle-là fussent plus nombreuses. L'histoire musicale de la France y gagnerait d'être établie sur des bases solides. Par la connaissance de détails, sans doute isolément de peu d'importance en soi, on arriverait à une connaissance sérieuse de la vie artistique de notre pays.

La documentation de ce livre est abondante, précise et sûre. Avec une conscience trop rare, non seulement l'auteur s'est appliqué à remonter, dans toutes les questions, aux documents originaux et à n'accepter que sous bénéfice d'inventaire les affirmations de ses devanciers ; mais encore il a pris le soin d'indiquer partout ses références avec la plus minutieuse exactitude. Ce souci bibliographique est louable. Mais, au contraire de certains historiens qui croient avoir tout fait en déterminant les faits avec méthode, il n'a pas craint de faire œuvre d'artiste et de critique. Quand il établit, par exemple, le décompte des cantates des œuvres symphoniques ou des pièces de musique instrumentale qu'exécutèrent, les artistes du Concert nantais, il ne se borne point à une sèche énumération, même accompagnée des indications bibliographiques requises. Il analyse ces compositions, succinctement sans doute ; mais de telle sorte qu'il soit évident qu'il prit la peine de les lire et d'en comprendre l'esprit. Et ce mérite n'est point commun. Car trop d'historiens de la musique, et non des moindres, semblent croire que la connaissance des œuvres dont ils établissent le catalogue et la généalogie soit la chose la plus négligeable de toutes.

Dans quelques pages d'introduction, trop brèves à mon gré (mais il est vrai que le sujet choisi n'en comportait pas davantage), M. de la Laurencie expose rapidement l'état de la musique à Nantes à la fin du XVIIe siècle. Il dresse, aidé des documents les plus sûrs, un état succinct des différents artistes vivant dans la cité : maîtres de musique de la cathédrale, organistes, musiciens d'église ou de ville. De pareilles tables, si des érudits provinciaux voulaient prendre la peine de les établir pour chaque région, seraient pour les historiens d'un intérêt capital. Outre des renseignements, précieux pour la biographie des artistes, elles montreraient quels échanges féconds s'opéraient de province à province en ce temps où, malgré une centralisation déjà excessive, la vie régionale n'était pas encore partout éteinte. Il semble bien qu'en dehors de la grande école dont Paris est le centre, la musique française ait compté, jusqu'au temps de Louis XIV, des groupements provinciaux d'importance considérable, autant qu'on en puisse juger dans la quasi-ignorance où nous en sommes.

Il importe donc que des travaux spéciaux suppléent là-dessus à l'imperfection de nos connaissances. Le livre de M. de la Laurencie, bien que son sujet soit tout autre, pourra servir, pour la précision et la méthode, de modèle aux hommes laborieux curieux de leurs gloires locales.

F. de Ménil : *L'École contrapuntique flamande au XVe et au XVIe siècle* (E. Demetz, éditeur). — Le petit volume de M. de Ménil n'est point précisément un ouvrage à prétentions scientifiques. Mais c'est du moins un manuel, en somme fort bien fait, et qui sera longtemps utile. Il est fort concevable qu'en abordant un sujet aussi vaste et aussi complexe que le sien, — car ce n'est guère moins

que de l'histoire de toute la musique occidentale pendant deux siècles qu'il s'agit, — l'auteur n'ait pas eu l'ambition de faire un livre proprement original. Il s'est contenté de résumer et de présenter avec clarté les résultats acquis, au moins provisoirement, par les travaux des musicologues du siècle dernier. Peut-être lui pourrait-on reprocher d'accueillir leurs assertions avec trop de bienveillance et pas assez de critique. Mais c'est un ouvrage élémentaire. Et l'énormité du labeur à entreprendre pour contrôler les affirmations courantes reste une excuse suffisante.

Pour la même raison, je ne ferai pas grand grief à M. de Ménil de ne fournir que de rares références, formulées bien souvent avec une brièveté qui rendrait les recherches difficiles. Mais il est fort à regretter qu'il n'ait pas cru devoir sortir de sa réserve en faveur des œuvres musicales, non pas pour les originaux, accessibles à très peu de personnes, mais pour les rééditions modernes entreprises un peu partout. Ce serait une bibliographie qui, même incomplète, rendrait de grands services. Car ces rééditions, souvent parues en des revues musicales assez peu répandues ou publiées en divers pays par des maisons d'éditions modestes, sont très ordinairement ignorées de ceux qu'elles intéresseraient le plus. Nous n'avons pas sous la main tant de moyens d'étudier, ne fût-ce que par fragments, l'œuvre de tel ou tel grand polyphoniste du XVIe siècle, du XVe encore plus, pour que personne puisse faire fi de celui-là.

Tel qu'il est cependant, ce manuel rendra de grands services. La musique dite polyphonique n'est plus aujourd'hui tout à fait ignorée des musiciens. Mais beaucoup de ceux qui s'en occupent avec le plus de zèle et le plus d'amour n'en ont qu'une connaissance, historiquement et artistiquement, fort confuse. Ils n'y discernent bien clairement ni ce que le génie particulier de chaque maître y peut apporter, ni surtout le caractère propre à chaque période et à chaque école. En un mot, comme au temps de la querelle des Bouffons, la musique italienne pour les encyclopédistes et les gens du coin de la Reine, la musique dite « palestrinienne » — ce mot ne dit-il pas tout ? — reste un bloc. Musique palestrinienne ! Qui s'aviserait d'appeler musique « beethovenienne » toute musique classique, celle de Mozart, de Haydn, de Bach, de Händel, sous prétexte que le maître de Bonn les synthétise et les résume tous en une perfection supérieure ? Qui s'en aviserait, sinon celui qui ne saurait faire de différence entre l'un ou l'autre de ces grands noms ? Et c'est le cas de beaucoup, pour ce qui regarde l'art polyphonique.

M. de Ménil a pris cet art à ses débuts et il s'efforce de placer chaque maître à sa vraie place. En un chapitre d'introduction, il veut prouver le bien-fondé du nom d'« Ecole flamande », choisi par lui pour désigner les premiers contrapuntistes. Sans contester aux provinces, communément dites flamandes, de l'ancien duché de Bourgogne, l'honneur d'avoir vu naître les plus anciens de ces maîtres, ni celui d'avoir répandu son enseignement sur toute l'Europe, j'eusse voulu voir éviter de mêler les questions de race, si ténébreuses et si controversées, à ces premières recherches. Car s'il existe, comme il est certain, un groupe ethnique flamand, il doit être limité aux provinces de la Flandre proprement dite, de langue flamande. Et il y a quelque abus à déclarer flamands, au sens propre, des artistes nés dans le Hainaut, comme Binchois ou Josquin de Près, à Saint-Quentin, comme Compère, en Lorraine, comme Mouton, en Franche-Comté, comme Goudimel. Puisqu'aussi bien Charles le Téméraire, le puissant

duc de Bourgogne dans les Etats de qui presque tous virent le jour, rêvait de faire ériger ses Etats en royaume « auquel il aurait donné le nom de gallo-belge » (Michelet), n'eût-il pas mieux valu conserver le nom d'école « gallo-belge » déjà consacré par l'usage ?

Quoi qu'il en soit, après avoir exposé l'état de la musique à la fin du XIVe siècle et décrit successivement les trois formes du *Motet*, de la *Messe* et de la *Chanson* qu'avait créées l'art contrapuntique, M. de Ménil étudie tour à tour les trois subdivisions, les trois écoles de cette belle période. La première va de 1400 à 1450. Elle représente le temps des débuts avec Dufay et Binchois, le premier peut-être héritier des traditions mal connues de l'école anglaise de Dunstaple. La deuxième (1450-1521) compte encore deux précurseurs, Okeghem et Obrecht, tous deux chefs d'école, et enfin le plus illustre de tous, Josquin de Près, élève d'Okeghem et le plus grand peut-être de tous ceux que l'art polyphonique ait jamaïs produits.

M. de Ménil rend pleine justice à ce maître extraordinaire pour son temps — et pour tous les temps — auquel il avait d'ailleurs précédemment consacré une substantielle étude. Fort judicieusement, il s'applique à faire voir en lui le premier qui ait cherché à introduire l'émotion et l'expression pathétique dans l'architecture de sons constituant jusqu'à lui la musique. Il serait sans doute plus juste de dire que Josquin reste le premier dont les tentatives en ce genre nous demeurent encore pleinement — ou presque — intelligibles. Mais il n'importe. Et l'auteur trouve des accents sincères pour décrire le charme pénétrant et la puissance expressive des compositions les plus connues de ce vieux maître, dont il serait si désirable de voir rééditer l'œuvre considérable et presque entière ignorée.

M. de Ménil a fort exactement mesuré l'influence prépondérante de l'art de Josquin sur son siècle en confondant, pour ainsi dire, sa troisième école contrapuntique (1521-1609) avec l'école de Josquin de Près. Gombert, Verdelot, Mouton, Willaërt sont ses élèves. Et ceux-ci à leur tour ont répandu partout, en Allemagne et surtout en Italie, l'enseignement et l'exemple de leur maître. L'auteur a traité plus brièvement ces dernières efflorescences du génie contrapuntique gallo-belge. Aussi bien, la matière devenait-elle plus abondante et le sujet un peu moins ignoré.

Tel est ce petit livre, fort utile à consulter et bien propre à introduire quelque méthode dans des admirations que leur étroitesse et leur ignorance rendraient parfois suspectes. C'est un très bon résumé de l'histoire de la musique polyphonique. Est-ce un résumé de l'histoire de toute la musique de ce temps ? L'auteur n'a pas eu à se poser ce problème. Et cependant j'imagine qu'avant peu il faudra l'aborder. L'art polyphonique a-t-il été le seul que les XVe et XVIe siècles aient pratiqué ? A côté de lui n'a-t-il pas existé un autre art plus modeste, plus populaire aussi, cet art de la musique à voix seule accompagnée, cet art des chanteurs *a liuto*, comme disaient les Italiens, dont nous soupçonnons partout l'existence sans en rien connaître ? La naissance de la musique récitative et monodique vers 1600 serait un fait bien inexplicable — surtout hors de Florence, et justement on la rencontre partout — s'il en était autrement. Et je crois bien que l'on n'aura une idée précise et complète de l'évolution européenne de la musique que le jour où cette question commencera à s'éclaircir, où l'on cessera de croire et d'enseigner que l'art des polyphonistes a fleuri seul, sans compétiteurs, dans l'isolement splendide de sa radieuse magnificence.

H. Q.

Concerts et Informations

De Monte-Carlo. — M. Pierre Sechiari, le brillant violoniste, vient de remporter un très vif succès pour sa remarquable interprétation de la *Symphonie espagnole* de Lalo. Le son très pur et le style élégant de l'excellent virtuose, qui a joué encore diverses œuvres de Bach, et de MM. Chansarel et Leclair, lui a valu d'unanimes applaudissements.

— Les répétitions générales de l'*Ancêtre*, drame lyrique en trois actes, de M. L. Augé de Lassus, musique de M. Camille Saint-Saëns, sont activement poussées par M. Raoul Gunsbourg, en présence des auteurs.

L'interprétation est des plus brillantes, puisqu'elle réunit Mmes Litvinne, Farrar, MM. Renaud, Rousselière, Mlle Charbonnel et M. Lequien.

L'action se déroule en Corse, sous le premier Empire.

Les décors ont été brossés par M. Visconti, d'après des croquis que l'excellent artiste est allé prendre sur place.

— Une soirée musicale, composée d'œuvres de M. Massenet, et honorée de la présence de S. A. S. le Prince de Monaco, a été donnée, avant le départ du maitre, avec un immense succès.

L'excellent orchestre D. Thibault a délicieusement joué le menuet de *Cendrillon*, *Devant la Madone*, et *Sous les tilleuls*, où le public a vivement applaudi les brillants solistes, M. Richet, violoncelliste, et M. Richardot, clarinettiste.

La Méditation de *Thaïs* a été jouée à ravir par le jeune violoniste M. Eleus, accompagné par M. Massenet, qui a également accompagné au piano la superbe cantatrice de l'Opéra, Mlle Lucy Arbell : l'admirable artiste a chanté, d'une voix splendide et avec un art parfait, diverses mélodies du maître, et a été particulièrement acclamée dans le *Noël païen.*

La Lépreuse *de M. Silvio Lazzari.* — Nous avons suivi avec la plus vive attention le débat qui s'est déroulé au Parlement et dans la presse quotidienne entre M. Carré, directeur de l'Opéra-Comique, et les auteurs de la *Lépreuse*, (devenue plus tard l'*Ensorcelée*). Ce débat a malheureusement dévié. Toute la question porte sur le point suivant, *oui*, *ou non*, « *la Lépreuse a-t-elle figuré sur les affiches de l'Opéra-Comique, annonçant les nouveaux ouvrages de la saison* ? Si *oui*, il n'y a aucun débat possible ; la pièce a bien été « reçue » et M. Carré ne peut se dérober.

Les Matinées populaires fondées avec tant d'éclat par Jules Danbé continuent tous les mercredis au théâtre de l'Ambigu.

Le 28 février, à 4 h. 1/2, les amis du regretté maître doivent donner un concert extraordinaire pour ériger un monument à sa mémoire.

M. A. Luigini, qui dirige maintenant ces intéressantes séances de musique, a réuni les plus précieux concours : le maître Massenet, Mme Gandrey, M. Edmond Clément, de l'Opéra-Comique ; M. Louis Diémer, qui interprétera diverses pièces sur le clavecin ; M. Delaunay, de la Comédie-Française ; Mlle Renée

Lénars, premier prix de harpe, et le Quatuor Soudant, heureux de donner à Jules Danbé ce témoignage de pieuse et sincère admiration.

Prix des places : 2 francs, 1 fr. 50, 1 franc et 50 cent.

On peut s'abonner aux places à 2 francs et 1 fr. 50 sans augmentation de prix.

La location et les abonnements se font au théâtre de l'Ambigu.

Entrées de faveur généralement suspendues.

Conservatoire national. — Un emploi non appointé de chargé d'un cours de maintien (élèves-hommes) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation par suite de la démission de M. de Soria.

Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat de cet établissement dans un délai de vingt jours à partir du 10 février 1906.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

— Par décret et arrêté en date du 3 février 1906, une classe d'ensemble de diction lyrique, obligatoire pour les élèves des classes de déclamation lyrique opéra (et opéra-comique), est instituée au Conservatoire national et sera confiée à un professeur non appointé.

Les candidats doivent se faire inscrire au secrétariat de cet établissement dans un délai de vingt jours à partir du 14 février.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 janvier	*Faust.*	Gounod.	17.234 »
22 —	*Armide.*	Gluck.	14.332 91
24 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. H. Büsser.	13.996 26
26 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	19.741 41
29 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	15.598 41
31 —	*Sigurd.*	Reyer.	13.947 76
2 février	*Faust.*	Gounod.	20.806 41
3 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	13.004 »
5 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	16.411 41
7 —	*Armide.*	Gluck.	12.213 26
9 —	*Paillasse. — La Ronde des Saisons.*	Léoncavallo. Büsser.	16.145 91
10 —	*Le Freischütz. — Coppélia.*	Weber. L. Delibes.	11.911 »
12 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.116 91
14 —	*Faust.*	Gounod.	17.846 26
16 —	*Aïda.*	Verdi.	20.537 91
19 —	*Paillasse. — La Ronde des Saisons.*	Léoncavallo. Büsser.	13.268 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 janvier au 19 février 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 janv.	*Fidélio.*	Beethoven.	9.500 22
21 — matinée	*La Fille du Régiment. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	Donizetti. Widor.	6.714 »
21 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.020 50
22 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.621 50
23 —	*La Vie de Bohême. — Cavalleria rusticana.*	Puccini. Mascagni.	8.660 50
24 —	*Carmen.*	Bizet.	8.322 50
25 — matinée	*Louise.*	G. Charpentier.	4.530 »
25 — soirée	*Fidélio.*	Beethoven.	9.205 14
26 —	*Manon.*	Massenet.	9.084 50
27 —	*Fidélio.*	Beethoven.	9.704 38
28 — matinée	*Miarka. — Le Chalet.*	A. Georges. Adam.	7.754 50
28 — soirée	*Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Navarraise.*	Widor. Massenet.	5.213 50
29 —	*Grisélidis.*	Massenet.	4.601 »
30 —	*Werther.*	Massenet.	8.549 »
31 —	*Cavalleria rusticana. — La Vie de Bohême.*	Mascagni. Puccini.	8.208 »
1er févr. mat.	*Carmen.*	Bizet.	5.461 50
1er — soirée	*Fidélio.*	Beethoven.	9.366 84
2 —	*Manon.*	Massenet.	8.802 50
3 —	*Fra Diavolo. — La Navarraise.*	Auber. Massenet.	9.681 22
4 — matinée	*La Fille du Régiment. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	Donizetti. Widor.	5.400 »
4 — soirée	*Cavalleria rusticana.—Miarka.*	Mascagni. A.Georges.	5.914 50
5 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	4.227 50
6 —	*Werther.*	Massenet.	6.573 »
7 —	*Carmen.*	Bizet.	8.150 50
8 — matinée	*Mireille.*	Gounod.	4.645 50
8 — soirée	*Fra Diavolo. — La Navarraise.*	Auber. Massenet.	8.747 44
9 —	*Fidélio.*	Beethoven.	5.016 50
10 —	*Le Roi d'Ys.*	E. Lalo.	9.657 38
11 — matinée	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Caïd.*	Massenet A.Thomas.	6.737 »
11 — soirée	*Manon.*	Massenet.	7.654 50
12 —	*Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.*	Widor. G. Pierné.	4.596 »
13 —	*La Vie de Bohême. — Cavalleria rusticana.*	Puccini. Mascagni.	8.172 50
14 —	*Miarka.*	A. Georges.	3 842 50
15 — matinée	*Mignon.*	A. Thomas.	6.381 50
15 — soirée	*Fra Diavolo. — La Navarraise.*	Auber. Massenet.	8.355 84
16 —	*Carmen.*	Bizet.	6.922 »
17 —	*Manon.*	Massenet.	9.886 72
18 — matinée	*Fidélio.*	Beethoven.	8.031 »
18 — soirée	*Cavalleria rusticana. — Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	7.022 50
19 —	*Grisélidis.*	Massenet.	4.542 50

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Société Française du Gramophone

Téléphone 225-85 — *118, rue Réaumur, PARIS*

Marque ZONOPHONE — Disques DOUBLE-FACE

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

AVIS IMPORTANT

Nous présentons aujourd'hui à notre Clientèle une série nouvelle de **Disques Double-face " ZONOPHONE "**, que nous sommes prêts à livrer à la demande du Client.

Ces disques ont été enregistrés dans le Laboratoire de la Compagnie Française du GRAMOPHONE, pendant les mois de septembre et d'octobre 1905. Ils ont donc profité des tout derniers perfectionnements apportés à notre mode d'enregistrement, perfectionnements si chaleureusement accueillis par la Clientèle du GRAMOPHONE, notamment dans *l'accompagnement du chant par l'orchestre*.

Nous appelons en outre l'attention de notre Clientèle sur la célébrité indiscutable de nos Artistes : Mlle MARIÉ DE L'ISLE, mezzo-soprano du théâtre de l'*Opéra-Comique ;* M. WEBER, baryton du *Théâtre Lyrique Municipal*, pour ne citer que ceux qui figurent dans cette première liste, sont des " Vedettes " sur les programmes des théâtres de Paris.

De même, nous n'avons pas fait interpréter le genre Mercadier et le genre Mayol par de vagues imitateurs, mais par les créateurs mêmes. MERCADIER, sans rival dans la romance MAYOL, incomparable dans la chansonnette parisienne ; CHARLUS, à la verve si comique, sont venus chanter eux-mêmes les plus grands succès de leurs répertoires.

Chaque mois désormais, nous ferons paraître un assortiment de disques ZONOPHONE enregistrés à notre laboratoire suivant le nouveau procédé, et nous sommes certains que nos Clients apprécieront, comme elle le mérite, cette intéressante innovation défiant toute concurrence comme prix et comme qualité.

GRANDS DISQUES DOUBLE-FACE de 250 m/m

Orchestre et Soli d'Instruments . . . . 5 fr.
Chants et Monologues. 5 50

(Droits d'Édition acquittés.)

M. MERCADIER

Avec accompagnement d'Orchestre.

82151. **Chiffons.** — Fattorini
x 82152. **Les Trois Évangiles** (avec cloches). — Fattorini

M. MAYOL

Avec accompagnement d'Orchestre.

82160. **La Mattchiche.** — Louis Lust
x 82161. **Le Petit Panier.** — Borel Clerc

M. CHARLUS

Dans son répertoire.

x 81042. **Le sabre du Colonel** (avec clairon). — Guéteville
x 81043. **Les Assassins.**
x 81044. **L'Oraison de l'Auvergnat.** — Garnier Del
x 81045. **Gascon et Marseillais.** — Garnier et d'Asty
x 81046. **Les Carabistrouilles de Van der Pett.** — Fragson
x 82146. **Le Paysan antirépublicain.** — Ducreux
x 81047. **Sales pipelets.**
x 81048. **L'Enterrement du Scieur de long.** — Charlus
x 82147. **La visite du Major** (avec clairon). — Charlus
x 82148. **Le Muet Mélomane** (avec piston). — Petit
x 81049. **La famille Legros.**
x 81050. **Le cas de Baluchon.**
x 81051. **Le Q de Catherine** (avec piston).
x 81052. **Rigolard et Pleurnichard.**

Mlle MARIÉ DE L'ISLE, mezzo-soprano du théâtre de l'Opéra-Comique.

Avec accompagnement d'Orchestre.

x 83048. **L'Anneau d'argent.** — Chaminade
x 83047. **Crépuscule triste.** — Giordano

La partition gravée de ce morceau est expédiée franco contre envoi de la somme de 1 fr. 80.

M. WEBER, du Théâtre Lyrique Municipal

Avec accompagnement d'Orchestre.

x 82149. **L'Abbaye de Villers** — Solvay
x 82150. **Charme d'amour.** — Delmet
x 82153. **Aimez.** — Pfeiffer
x 82159. **Larmes d'amour.** — Paul Fauchey
x 82154. **Les Cerises.** — Pierre Dupont
x 82157. **La petite Maison.** — Madeleine Symiane
x 82156. **Quand l'amour meurt.** — Crémieux
x 82158. **Harmonies du soir.** — Goublier
x 82155. **Marceau.** — Planquette
x 82145. **Douce Chanson.** — Clérice

La partition gravée de " *Aimez* " de PFEIFFER est expédiée franco contre envoi de la somme de 1 fr. 80.

MUSIQUE DE LA GARDE RÉPUBLICAINE

x 80036. **Mireille.** — Gounod
x 80037. **Giroflé-Girofla.** — Lecocq
x 80033. **Faust** (Fantaisie). — Gounod
x 80035. **Cavalleria Rusticana.** — Mascagni
x 80030. **Faust** (Valse). — Gounod
x 80032. **Si j'étais Roi.** — Adam.

**

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

La Compagnie du Chemin de fer d'Orléans a organisé un service d'enlèvement à domicile et de transport, à la gare du Quai d'Orsay, des bagages et des colis à main des voyageurs domiciliés dans un rayon de 500 mètres autour de sa gare du Quai d'Orsay et de ses bureaux situés rue de Londres 8, rue Saint-Florentin, 8, et rue du Bouloi, 21.

Le tarif est des plus minimes.

L'ordre d'enlèvement peut être fait par téléphone : en procédant à cet enlèvement des bagages, il est remis un reçu, une fiche et un numéro qui permet aux voyageurs de retirer au bureau des billets spéciaux de la gare au Quai d'Orsay une enveloppe contenant leur billet de place, le bulletin des bagages enregistrés pour la destination indiquée et le bulletin de consigne pour les petits colis.

Cette amélioration, qui supprime les ennuis du départ hâtif avec ses bagages, de la recherche, souvent difficile, d'une voiture, des attentes aux guichets pour prendre les billets et faire enregistrer les bagages et permet aux voyageurs de se rendre à la gare tranquillement et les mains libres, sera certainement très appréciée du public.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 6 (sixième année) 15 Mars 1906.

Deux lettres de Charles Gounod.

La première des deux lettres qu'on va lire, conservée à la Bibliothèque nationale (1), fixe une date intéressante dans la biographie de Ch. Gounod. Elle est charmante de ton, pleine de modestie et de sensibilité. On y surprend l'enthousiasme sincère, l'admirable ferveur artistique du jeune compositeur débutant dans la musique sacrée, qui semble, a joliment dit Octave Feuillet, « renvoyer à Dieu le plus, beau de ses dons (2). »

Né en 1818, Gounod, quand il l'écrivit, avait vingt-cinq ans à peine. Lauréat, en 1839, du grand prix de Rome, il s'était adonné, pendant ses séjours à Rome et à Vienne, à la musique d'église. On avait même cru, rappellent ses biographes, — et lui, tout le premier, y croyait, — à sa vocation ecclésiastique. Une sérieuse étude des vieux maîtres religieux, de J.-S. Bach en particulier, exerça sur ses tendances, son inspiration et son style, une influence très notable : il en garda jusqu'au bout l'indélébile empreinte. On sait qu'il fut, durant plusieurs années, directeur de la musique des Missions étrangères. Plus tard, vers 1851, il visita l'Angleterre, où l'exécution, au concert, de quelques-unes de ses œuvres, fit pressentir ses triomphes futurs. Si fêté qu'il fût sur la scène lyrique, il semble qu'il soit revenu volontiers, à partir de *Roméo*, aux préférences mystiques et religieuses de sa jeunesse. Il avait composé deux messes, en 1842 et en 1849. Vingt ans après à partir de 1867, il multiplie à profusion les pages musicales écrites pour l'orgue ou l'orchestre religieux, motets, cantiques (3), oratorios, toutes pièces d'un caractère très élevé. Chacun connaît *Tobie, Jésus sur le lac de Tibériade*, et enfin ces deux chefs-d'œuvre, *Mors et Vita, Rédemption*.

Le destinataire de cette première lettre, Amédée-David, marquis de Pastoret, homme politique et littérateur très oublié de nos jours, né à Paris le 2 janvier 1791, mort à Paris le 19 mai 1857, était le fils du Pastoret (1756-1840) qui fut un jurisconsulte et un érudit assez connu, membre de l'Académie française. Am. de Pastoret, sous-préfet à Corbeil sous le premier Empire, devint maître des requêtes et conseiller d'Etat (1825) sous la Restauration, et membre libre de l'Académie des Beaux-Arts en 1823. Il ne servit point la monarchie de Juillet, mais se rallia au second Empire, qui le fit sénateur (31 déc. 1852) et membre de la commission municipale de Paris. Il était écrivain à ses heures ; on cite de lui quelques romans historiques, et une *Histoire de la chute de l'Empire grec* (1400-1480) (4).

Voici maintenant le texte de la lettre de Gounod :

Vienne, samedi 25 mars 1843.

Monsieur le Comte (5),

Veuillez m'excuser de n'avoir pas répondu de suite (6) *à votre bien excellente lettre : j'ai dû me contraindre à retarder la mienne de quelques*

(1) Département des manuscrits. *Manuscrits rançais ; nouvelles acquisitions* ; cote : 10.177 ; ol. 289 et 290. Recueil de lettres adressées au marquis de Pastoret.

(2) *Dalila*, p. 93.

(3) Il en est un, dédié aux premiers communiants, qui est resté bien célèbre, classique : *Le Ciel a visité la terre...*

(4) *Cf. Bibl. de l'Institut impérial de France. Funérailles de M. le marquis de Pastoret, le 22 mai 1857 : discours de M. Hittorf ;* Paris, in-4°.

(5) Suscription : Monsieur, Monsieur le comte A. de Pastoret, place Louis XV, n° 6. Paris.

(6) *Sic*, pour : *tout* de suite ; incorrection très fréquente, comme chacun sait.

jours afin de pouvoir satisfaire un peu à vos questions sur mon travail et mon séjour ici. Ce matin même vient d'être exécutée à l'église Saint-Charles (1) *une messe* vocale *de ma composition (travaillée à peu près dans le style de la chapelle Sixtine). L'exécution en a été assez satisfaisante. Quant à la composition, je n'en puis rien dire, tant je sens qu'il faut être bien supérieur à ce que je suis pour avoir la force et le droit de se juger. Dieu veuille que je sois (comme j'espère l'être) maintenant dans la voie véritablement juste et bonne de la musique sacrée ! Je ne sais ce qui résultera pour moi dans l'avenir, ou pour l'avenir par moi, de la route musicale dans laquelle j'entrerai ; si seulement je serai digne d'être un organe tel que j'aurais été bien heureux de le devenir, et si enfin mon œuvre répondra à mes plus sincères et plus profonds désirs : mais ils sont bien grands et le but est bien loin. L'Art religieux, dont la trace s'est perdue en France depuis tant de temps, n'en appelle qu'à des réparateurs courageux et capables : plusieurs seraient capables ; moi, je suis sûr d'être courageux : mais ce courage, il faut que je l'aide de tous les appuis, de toutes les recherches, de toutes les méditations possibles. J'espère, Monsieur le Comte, que vous qui voulez bien me porter un si réel intérêt, vous serez assez bon pour me parler quelquefois de mon but, pour m'aider à le voir, à l'apprécier ; car je serais aussi fier de votre suffrage que je suis heureux de votre affection ; et comme je sais que vous ne pouvez en quoi que ce soit aimer une chose qui ne mérite pas de l'être, votre approbation me donnera toujours la plus grande confiance. Dans les premiers essais de la jeunesse, je vois tout s'effacer devant un seul sentiment : l'enthousiasme* (2) *; il est beau, mais il égare souvent quand il existe avant l'intelligence ou au-dessous d'elle : quand on parvient à la lui donner pour base, on est sauvé. Outre que cela ne veut pas dire que je me croie l'un, je voudrais bien avoir l'autre ; c'est à cela que je veux travailler de toutes mes forces, et c'est à quoi la vie ne suffit jamais. Voilà ce que m'a démontré mon séjour à Vienne ; et n'en eussé-je retiré que cette conviction, je la crois de nature à ne me jamais laisser regretter d'avoir ravi six grands mois à la plus chère et à la plus douce existence, celle de vivre auprès de ma bonne mère. Plaise à Dieu que, quelque jour, je la dédommage de tous les sacrifices de tout genre dont sa vie a été remplie pour nous !*

Je ne sais, Monsieur le Comte, ce qui sera pensé et écrit sur mon dernier ouvrage : s'il en paraît quelque chose, flatteur ou non, je l'enverrai à ma mère ; car je ne demande pas que l'on me dore la pilule ; ici ce n'est pas comme en médecine : chez nous il les faut avaler au naturel ; c'est tout profit quand elles sont distillées par des hommes de mérite, et c'est de ceux-là que j'attends l'avis avec impatience et anxiété.

Adieu, Monsieur le Comte, permettez que je vous remercie encore du fond du cœur de votre constante sollicitude envers moi : veuillez croire que j'en conserverai une éternelle reconnaissance, et agréez les hommages les plus affectueux de votre très humble et très dévoué serviteur,

CHARLES GOUNOD.

(1) Patron de Gounod : coïncidence bizarre.

(2) Gounod, au témoignage de ceux qui l'ont le mieux connu, a conservé jusque dans l'âge mûr et la vieillesse cette flamme d'enthousiasme et de générosité juvéniles. — Voir, à ce propos, les dernières lignes de l'article que lui a consacré M. Lavoix dans la *Grande Encyclopédie.*

L'écriture est droite, ferme, très nette et lisible. La lettre est simplement pliée et ne porte point de timbre : elle fut remise directement, de la main à la main, par une tierce personne.

A cette curieuse épître, où l'illustre auteur de *Faust* consigne le souvenir de ses débuts et ses premiers rêves, nous joignons un billet, écrit quelques années plus tard, que nous avons retrouvé dans nos papiers de famille, et qui n'est pas absolument dépourvu d'intérêt.

Il s'agit de l'organisation des orphéons, qui devait être la tâche essentielle d'un artiste qui fut, dans son genre, une manière d'apôtre : Laurent de Rillé. — Le voici :

Suscription : Monsieur Ravaisson, 6, place du Palais-Bourbon (1).

En-tête imprimé : VILLE DE PARIS. ÉCOLES COMMUNALES. DIRECTION DE L'ORPHÉON.

Paris, le 22 avril 1855.

Monsieur,

Il y a une personne de laquelle je n'ai pas pensé à vous parler dans les courts moments que j'ai eu l'honneur de passer avec vous dans le cabinet de M. Fortoul : c'est M. Delaporte, que vous connaissez peut-être déjà de nom.

M. Delaporte exerce depuis plusieurs années déjà une sorte d'apostolat bénévole, très (2) *gratuit* (*sauf pour ses frais de voyages, — lesquels sont même souvent insuffisants*). *Cet apostolat a pour but, et pour résultat déjà sur bien des points, l'organisation d'*orphéons *qui se développent chacun isolément d'abord, arrivent à se stimuler plus tard par une lutte musicale engagée dans ces fréquents tournois connus sous le nom de concours d'orphéons dans plusieurs chef* (sic) *lieux de départements.*

Si donc vous voulez bien parler avec M. Fortoul de M. Delaporte, qui, du reste, a déjà l'honneur d'être connu de lui, et que M. Fortoul y consente, je crois que sa présence dans la commission consultative dont vous devez préparer l'organisation serait loin de nous être inutile. Ayant beaucoup vu, beaucoup organisé par lui-même, M. Delaporte peut et doit avoir des choses intéressantes à dire dans une semblable question.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération et du plaisir que j'éprouve à être appelé à des relations avec vous.

CH. GOUNOD,

Dir. de l'Orphéon.

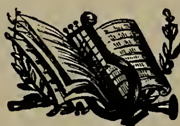
M. Delaporte demeure 81, rue du Marais-du-Temple.

Tels sont les deux documents qui m'ont paru devoir intéresser l'histoire musicale.

VICTOR GLACHANT.

(1) Au-dessous de cette adresse, la mention : *affranchir.*

(2) Gounod veut dire, sans doute : *tout* gratuit.



Notre supplément musical.

Nous devons expliquer à nos lecteurs pourquoi nous publions cette pièce de Girolamo Diruta, compositeur né en 1593, en l'extrayant de la publication récente de M. Luigi Torchi, L'Arte musicale in Italia (XIV° Secolo al XVIII°, *chez Ricordi, Milan, vol. III). Si nous en reproduisons le texte, c'est pour y introduire quelques changements nécessaires et importants, qui ont échappé à l'honorable éditeur. Cette pièce est écrite en mode ionien* (ut-ut) *; mais, dès la fin de la 3e mesure, ce mode est transposé une quinte plus bas, ce qui constitue le* « genus molle », obtenu à l'aide du si ♭ *dans l'échelle de* fa *: c'est cette transposition que l'éditeur semble n'avoir pas aperçue, puisqu'il a omis le* si ♭ *là où nous le plaçons ; ailleurs, la transposition se fait en mixolydien ionique* (sol-sol *avec* fa ♯). *Il nous a paru indispensable de signaler cette omission fâcheuse et de la réparer, au moins pour une des pièces du Recueil. — L'œuvre est intéressante par sa construction et a du caractère, bien que la mélodie soit parfois un peu gauche et procède par enjambées un peu lourdes, comme une personne qui n'est pas encore habituée aux belles manières.*

J. C.

Notes sur la musique orientale.

Nous recevons la lettre suivante :

Beyrouth (Syrie), le 20 février.

Monsieur le Directeur,

Je vous avais promis de vous communiquer le résultat de mes recherches musicales à Damas et à Alep, veuillez m'excuser d'avoir tant tardé à le faire. A Damas je n'ai rien trouvé de bien nouveau ; mais à Alep j'ai été plus heureux, j'y ai fait la connaissance d'un Imam militaire très fort en musique, et président d'une sorte de société philharmonique composée d'une quarantaine de musulmans, tous passionnés pour la musique ancienne ; ils m'ont offert concerts, danses, etc., et j'ai obtenu d'eux beaucoup de renseignements techniques. Leurs danses, moitié profanes, moitié religieuses, n'ont rien de commun avec la danse du ventre ou celles des Almées : elles sont graves, artistiques, et me faisaient songer aux chœurs grecs antiques, car tous les danseurs chantent : elles ont également une certaine analogie avec des danses religieuses que j'ai vues en Espagne et qui doivent être un reste de l'occupation maure. Les musulmans ont encore les « Zikres » ou « Allahou », cérémonies purement religieuses se pratiquant soit à la mosquée, soit à la maison, et dans lesquelles le rythme joue un grand rôle. Mon Imam possède un énorme manuscrit en deux volumes, sorte de traité de musique et de danse dont il est l'auteur, et où se trouvent décrits minutieusement tous les Zikres, avec figures à l'appui. Ce manuscrit est très intéressant ; j'ai insisté pour qu'il fût imprimé, mais l'Imam recule devant la dépense, et d'autre part ne veut pas me permettre de copier ou de photographier. Si je trouve des fonds pour le

faire imprimer à mes frais, ou si je décide l'auteur à me livrer son œuvre, je me ferai un plaisir de vous traduire les chapitres qui pourraient vous intéresser ; il parle longuement de la corrélation entre la musique et les astres, l'état d'âme, etc. J'ai demandé à l'auteur s'il croyait à l'évocation des esprits par la musique : il m'a répondu qu'il y avait des djinns qui présidaient à tous les morceaux, mais qu'on ne les voyait pas ; il a cependant connu un musicien qui voyait toujours le djinn du mode « rahawi », il le montrait dans un coin de la salle et en avait grand'peur ; d'autres musulmans m'ont affirmé la même chose. Je vous envoie un numéro de notre Revue arabe, où se trouvent reproduites d'antiques orgues grecques, d'après un très ancien manuscrit que nous venons de découvrir. C'est la traduction arabe d'un certain nombre d'opuscules grecs sur les sciences, et il y en a cinq sur la musique. Trois sont attribués à un certain Myrthos ou Myristhos (les deux noms se trouvent) ; il nous a été impossible, vu la pauvreté de notre bibliothèque sur cette matière, d'identifier cet auteur...

A mon retour de mon long voyage dans l'intérieur, j'ai trouvé la brochure de M. Rouanet, que vous avez eu l'obligeance de m'envoyer ; j'ai craint qu'il ne fût bien tard pour en rendre compte.

Veuillez agréer, etc...

D. M. Collangette,

Professeur de physique à l'Ecole de Médecine de Beyrouth.

L'Orchestre et les instruments à cordes à l'époque de Haendel et de Bach.

Un abonné de la *Revue musicale* veut bien nous envoyer l'article suivant, qui a une sérieuse valeur. Nous croyons réparer un simple oubli de notre honorable correspondant et répondre à ses propres intentions en ajoutant que ce travail est une libre traduction d'un chapitre de la très bonne *Oxford History of music* (Oxford, at the Clarendon Press).

Avant la fin de la période de Bach et de Haendel, l'expression « orchestre complet » qui, de nos jours, est exactement comprise de la même manière par tous les musiciens, aurait été définie d'une manière différente par chacun de ceux à qui on aurait demandé de l'expliquer. L'idée moderne d'un corps fixe et invariable d'instruments divisé en groupes et composé de tels ou tels instruments particuliers n'avait pas encore pris forme à l'époque de ces grands maîtres. A l'examen d'un grand nombre des ouvrages de Bach, de Haendel, de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains, il est évident que les compositeurs ne se sentaient obligés en aucune manière, dans aucune partie de leurs compositions, d'employer la totalité du corps des instruments d'orchestre. En ce qui concerne les instruments à cordes au grand complet, rarement ils s'écartèrent de l'usage qu'on en fait encore aujourd'hui ; mais ils les divisèrent en deux groupes, un de violons et un de violes, alors qu'ils faisaient générale ment jouer les violoncelles et les contrebasses à l'unisson, à l'octave les uns des autres. A l'égard de l'emploi des instruments à vent, on a quelquefois émis l'opinion que leur choix était restreint par les conditions diverses dans lesquelles se faisait l'audition de leurs compositions et le nombre des instruments employés.

Mais il est établi qu'il n'en était pas ainsi dans un grand nombre de cas, par les partitions des grandes œuvres de Bach et de Haendel, où l'on voit les instruments à vent employés plus ou moins à la manière d'un *obligato*, leur présence n'étant pas du tout indispensable dans les passages à grand orchestre. Le *Messie* commence avec les instruments à cordes seuls, aucun instrument à vent d'aucune sorte ne faisant son apparition dans la partition originale jusqu'à l'entrée des trompettes au passage *Gloire à Dieu* ; et exactement de la même manière, et probablement avec la même intention artistique de réserver ces effets spéciaux jusqu'à ce qu'ils soient nécessaires, Bach commence sa messe en *si* mineur avec des flûtes, des hautbois, des bassons et des instruments à cordes, ajoutant trois trompettes au *Gloria*. Mais même dans ce cas il ne fait pas usage de tous les instruments requis pour la composition, car le *corno da caccia* qui, avec deux bassons, fait l'accompagnement du *Quoniam tu solus sanctus*, ne se montre dans aucun des autres passages. Dans le *Sanctus*, une troisième partie de hautbois est une addition faite pour ce numéro seulement. Une manière analogue doit avoir été en usage dans toutes les parties du monde musical ; la messe à cinq parties (1) de Durante commence par être accompagnée par deux hautbois, deux cors et les instruments à cordes, les trompettes étant ajoutées au trio *Domine Deus*.

Soit dans les symphonies, soit dans l'accompagnement des soli, certains instruments sont choisis correspondant au caractère général du mouvement à employer ou à l'expression qu'on veut rendre. Une fois le choix fait pour chaque section, instrument à vent, ou quelque autre que ce soit, il est continué pendant tout le mouvement comme une vraie partie, sans l'aide d'aucun autre timbre, et souvent même sans autre appui que celui de la basse indiquée. Chaque mouvement ou section possède sa propre esquisse coloriée ou peut être considérée comme une peinture monochrome, dans laquelle la variété et l intérêt sont seulement obtenus par l'arrangement des contours ou l'opposition des clairs et des ombres. On trouve à peine trace de couleur d'ensemble, au cours d'une seule section, jusqu'à ce que nous arrivions à Gluck, dans sa période de maturité. Le mot couleur est employé depuis si longtemps pour exprimer le sentiment des diverses qualités du son que nous n'avons pas besoin d'excuser son emploi aujourd'hui. Quant à la manière de faire de Bach et de Haendel à cet égard, et la comparaison de leurs méthodes, Moservius (2) a émis l'étrange opinion que dans Bach les instruments à cordes formaient pour ainsi dire la base de l'accompagnement, les instruments à vent étant employés pour donner la couleur ; tandis que dans Haendel, l'orgue était la base de tout, et les diverses parties de l'orchestre, instruments à cordes et instruments à vent, étaient considérés comme une partie des ressources du coloriste. Une manière de voir plus exacte est celle de Spitta (3), qui dit que Bach établissait ses groupes d'instruments avec l'orgue comme base, traitant les instruments à cordes comme un groupe, les hautbois et les bassons comme un autre ; qu'il formait un troisième groupe du cornet à pistons et des trombones, et un quatrième des trompettes, ou des cors, et des tambours. Les flûtes occupaient une place moins indépendante

(1) Brit. Mus. Add. ms. 31,610.
(2) Moservius, *J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten*, p. 25.
(3) Sppita, *Vie de Bach* (traduction anglaise), ii. 303 ff.

dans l'orchestre de Bach ; mais, au XVIIe siècle, elles formèrent un groupe par elles mêmes. Le mot cornet-à pistons, ci-dessus, s'applique naturellement au suranné *Zinke*, d'où est sorti le serpent, autrefois d'un usage général dans les églises anglaises.

L'histoire de la constitution du groupe des instruments à cordes contient plusieurs points intéressants, dont quelques-uns ne sont pas faciles à expliquer. Le membre le plus ancien du groupe, la viole, eut bien l'honneur d'être la forme primitive du titre, tous les autres instruments étant nommés d'après elle, avec des terminaisons indiquant ou diminution ou augmentation ; mais, en dépit de cela, elle n'acquit que par degrés sa place dans l'orchestre. Comme elle existait en deux grandeurs, le grand violon ténor, et le petit alto tel qu'il est ordinairement employé de nos jours, il a bien pu se faire que les bons exécutants sur les deux instruments aient été rares, et que la qualité spéciale de son, à laquelle on accorde aujourd'hui une si grande valeur dans l'orchestre et dans la musique de chambre, ait été négligée, puisqu'elle était seulement le caractère propre de la variété la plus petite. D'anciens exemples de son emploi dans la musique de chambre italienne sont cités dans Grove, Dict., S. V. *Violon ténor*, vol. IV, p. 89 ; mais il semble avoir été démodé comme instrument de solo, car dans la plus grande partie des XVIIe et XVIIIe siècles, deux et quelquefois trois parties de violon sont employées au-dessus des basses, dans la musique de chambre concertante, comme dans les sonates de Purcell et de Corelli. Dans les « Concerti grossi » de ce dernier il est à remarquer que le groupe des instruments soli, appelé « Concertino », est toujours composé de deux violons avec basse, tandis que le « ripieno » (chœur plein, *tutti*) a une partie de viole à la place habituelle entre les violons et la basse. Parmi les essais de Bach comme inventeur d'instruments de musique, est celui de la « viola pomposa », qui semble avoir été identique au « violoncello piccolo », avec une cinquième corde ajoutée au-dessus des quatre du violoncelle ordinaire ; le sixième de ces soli pour violoncelle fut écrit pour cet instrument, et on le rencontre quelquefois comme un obligato dans les cantates d'église. Dans la *fête d'Alexandre* Haendel emploie les ténors dans le but spécial de susciter ou d'inspirer l'horreur, comme lorsque Timothée s'écrie : *Ce sont des fantômes grecs*, etc., les arrangeant en deux catégories pour l'une desquelles il écrit dans la clef d'alto et pour l'autre dans celle de ténor, les violons gardant le silence pendant ce temps-là.

Le violon, quoique existant sous une forme entièrement distincte de celle de la famille de la viole aussi loin que le milieu du XVIe siècle en Italie, remplaça les anciens instruments dans ce pays et en Allemagne durant le XVIIe siècle, tandis qu'en Angleterre et en France il n'obtint pas sa victoire définitive avant le XVIIIe siècle. La perfection de l'école des luthiers de Crémone et les progrès de la virtuosité sur le violon chez les Italiens expliquent suffisamment la supériorité qu'il acquit ainsi en Italie. Quoique le son des premiers violons ne ressemblât en rien à ce que nous sommes habitués à entendre maintenant, — les améliorations à cet égard étant en partie dues à l'influence du temps, et en partie à certains changements dans la disposition de l'âme, — ils étaient cependant bien plus puissants que les violes et possédaient de nombreux autres avantages qui rendirent leur triomphe certain et permanent. La faveur dont ils jouissaient est prouvée par les sonates de chambre de Vitali, Bassani, Purcell, Corelli, dall' Abaco et de beaucoup d'autres, dans la grande majorité desquelles deux parties

de violon et une basse sont seulement employées ; parfois, comme dans les trois sonates de l'*Opera quinta* de Vitali, une viole ou une viola alta est employée ; mais aucun exemple de cette sorte n'est trouvé dans aucune des deux collections de Purcell, ou dans les sonates de Corelli, où on emploie seulement les violons au-dessus de la basse. Le fait que les moyens d'obtenir une harmonie plus complète se montre dans les recueils anciens, dans des compositions datant d'avant le milieu du XVIIe siècle, tandis que la partie de viole semble être devenue hors d'usage vers la fin du siècle, offre une curieuse contre-partie à la tendance remarquée dans la musique d'église italienne, et à la préférence qui s'y développait pour l'emploi de deux voix de soprano sur une basse vocale ou instrumentale. Il est impossible de dire avec quelque certitude si la musique vocale suivit la musique instrumentale dans cette voie, ou si ce fut le contraire ; des preuves justificatives sembleraient indiquer que les productions instrumentales furent plus vraisemblablement celles qui lancèrent la mode ; mais cette priorité effective est de très peu d'importance, comparée au fait hors de doute que la combinaison de deux parties hautes avec une seule basse pour les supporter était en vogue dans toutes sortes de musique, plus spécialement en Italie. En même temps, on doit se souvenir que dans les premiers spécimens de cet arrangement les parties constitutives des harmonies ne faisaient pas complètement défaut, étant fournies par la basse jouée sur le clavecin ou l'orgue, de telle sorte que la ténuité de l'effet ne pouvait frapper l'auditeur ordinaire jusqu'à l'apparition de la chanson anglaise à reprises, qui, n'étant pas accompagnée, montre la combinaison dans toute sa pauvreté non dissimulée. La coutume d'employer trois violons dans certaines parties (tutti) et spécialement dans les premiers mouvements des ouvertures d'opéra semble être venue de l'époque de Lulli ; ce cas se présente dans son *Bellérophon*, et dans beaucoup d'autres endroits où les cinq portées des instruments à cordes dans les « pleins » passages sont marquées des clefs suivantes : la clef de *sol* sur la ligne inférieure de la portée, la clef d'*ut* sur la même ligne, la clef d'*ut* sur la seconde ligne (ces trois lignes étant évidemment les lignes des violons), la clef d'*ut* à la place habituelle sur la ligne du milieu, pour la viole, et la clef de *fa* à l'endroit habituel pour les basses sur la quatrième ligne, portée inférieure. Déjà, lors de son *Agrippine*, Haendel a adopté cet arrangement qui se montre encore dans l'acte qu'il a écrit pour *Muzio Scevola*, dans *Ottone*, *Alessandro* (commencement du deuxième acte), *Siroe* (ouverture) et *Orlando ;* et dans *Bérénice* et *Faramondo*, écrits vers la fin de la période de ses opéras, il n'avait pas encore abandonné cette habitude, qui devait être plus ou moins hors de mode à cette époque.

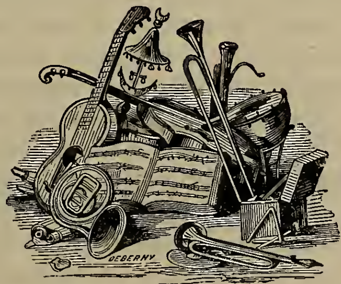
L'Angleterre fut apparemment la seule exception à la règle qui voulait que dans l'opéra, comme ailleurs, les harmonies fussent remplies par les instruments à clefs, laissant seulement au violoncelle et à la contrebasse l'émission des notes effectives de la partie de la basse, et rien de plus. L'usage de fournir les harmonies dans les récitatifs non accompagnés, au moyen du violoncelle et de la contrebasse — usage qui atteignit son apogée aux temps de Lindley et Dragonetti — ne peut pas être reporté plus loin que la première partie du XIXe siècle ; mais il est difficile de dire à quelle époque reculée il a bien pu naître. Au temps de Haendel, en effet, l'emploi du clavecin était universel en Angleterre aussi bien qu'à l'étranger. La position des instruments à cordes sur lesquels on joue avec la main est quelque peu curieuse.

Ce fut longtemps après cette période que la harpe devint un membre reconnu de l'orchestre régulier ; ce fut Berlioz qui découvrit ses qualités dans la composition de l'orchestre ; cependant dans le voyage de Burney en Allemagne (1), et dans la liste des exécutants de l'Opéra de Berlin, une harpe est incluse ; et dans le même livre (p. 166) nous trouvons la mention que Weiss joue du luth à l'opéra de Dresde. Un exemple remarquable de l'emploi du luth, d'une manière très importante, se rencontre dans la *Passion selon saint Jean*, de Bach, où le bel air de basse, *Betrachte, meine Seele*, est accompagné d'un obligato élaboré de luth, avec un accompagnement courant en arpèges sur des notes basses répétées pendant que deux violes d'amour font en haut un accompagnement doux, et que la partie basse soutient l'harmonie, le « pianissimo » faisant son apparition sur la ligne de basse, en raison, sans doute, du ton faible du luth.

La harpe et le téorbe, ou luth arqué, se montrent tous deux dans la partition de Haendel, *Jiulio Cesare* (1723) ; mais il est évident que la forme pittoresque des instruments fut la cause de leur introduction dans une scène d'apothéose, dans laquelle le Parnasse était ouvert, et où les instruments et les exécutants étaient vus du public. Un orchestre ordinaire accomplit le travail habituel de l'accompagnement dans cet opéra, et presque pour la première fois nous y rencontrons comme des essais d'orchestration.

G.-MARIE ADENIS.

(1) Burney, *Etat actuel de la musique en Allemagne.*



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

ÉLÉMENTS DE GRAMMAIRE MUSICALE

LE MODE MINEUR (II)

(Résumé, par M. E. Dusselier.)

Quelle est l'origine du mode mineur ? Comment se fait-il qu'à côté de l'accord parfait majeur, nous ayons un autre accord parfait donnant lieu à un système original, soit pour la mélodie, soit pour l'harmonie ? Quel est le principe auquel on peut rattacher ce système très ancien qui occupe une si grande place dans l'art populaire et dont les compositeurs classiques ont tiré de si beaux effets d'expression ?

Cette partie de la grammaire musicale est un peu la région des nuages et des batailles, celle des hypothèses, des solutions ingénieuses, des doctrines contradictoires et des discussions qui n'aboutissent pas. Depuis le milieu du xvi[e] siècle jusqu'aujourd'hui, des écrivains de tout ordre — philosophes, physiciens, compositeurs, — ont essayé de s'y établir en maîtres ou d'y faire la lumière ; mais leurs efforts, au lieu d'aboutir à un de ces succès décisifs que tout le monde accepte, semblent n'avoir produit qu'une accumulation d idées assez déconcertante. Il faut se reconnaître au milieu de ce fatras et savoir choisir. Les opinions les plus étranges ont été soutenues. Mon but est de classer les idées, d'exposer les thèses principales en les résumant d'une façon aussi claire que possible, et enfin de présenter quelques observations critiques. Dans son *Harmonie universelle* (livr. III, *Des genres de musique*, p. 149), le P. Mersenne suggère l'idée que l'homme aurait pu arriver au mineur en imitant d'autres êtres vivants : « On a observé, dit-il, que plusieurs oiseaux et autres animaux font des consonances en chantant et en criant : par exemple, *les coucous font la tierce mineure en chantant* » ! Ailleurs (I[er] livre, *Des Consonances*, p. 75) et un peu plus sérieusement, il dit que le mineur n'est qu'un reste, une sorte de résidu et de déchet du majeur. C'est l'opinion la plus accréditée. D'autres sont allés plus loin ; ils affirment que le mineur *n'existe pas*. J'aurai à réfuter ce paradoxe.

Les ouvrages les plus importants et pour ainsi dire classiques où la question du mineur est traitée et dont je résumerai la doctrine, sont les suivants :

Zarlino, *Istitutioni harmonische*, 1558. — Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, I[er] livr., *Des Consonances*, et livr. III, *Des genres de musique*. — Rameau, *Traité de l'harmonie* (1722), *Nouveau système théorique* (1726), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). — D'Alembert, *Eléments de musique théorique et pratique*, 1752, 2[e] édit. 1766. — Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen*, 1863, 4[e] édit. 1877, tr. fr. de Guéroult. — Hauptmann, *Die natur der Harmonik und Metrik*, 1853, 2[e] édit. 1873. — Von Öttingen, *Harmonie System in dualer Entwickelung*, 1866. — Hugo Riemann : *Musikalische Logik* (1873), *Die objective Existenz der Untertöne in Schalwelle* (1876),

Musikalische Syntaxis, 1877. — Hostinsky, *Die Klangzweiheit des Mollaccords*, 1879.

Je diviserai les doctrines contenues dans ces ouvrages en deux groupes : d'un côté, celles qui reconnaissent l'existence légitime du mineur et cherchent à l'expliquer ; d'autre part, une doctrine purement négative, — celle de Helmholtz. C'est par celle-ci que je commencerai, pour m'en débarrasser.

Helmholtz rabaisse et nie le mineur en l'opposant au majeur. Voici les traits principaux de sa théorie des deux modes.

I. Le mode majeur réalise excellemment le principe de l'unité dans la famille. Il satisfait complètement aux exigences d'une parenté des accords et des sons qui est exclusive de tout élément étranger. Il est formé de quatre accords en relation directe avee la tonique :

fa-la - do-mi-sol - si-ré.

Toutes les notes de la gamme où il se réalise et qui peuvent être employées dans l'harmonisation d'une mélodie font partie de ces accords entre lesquels il y a l'étroite relation de quinte (*fa-do*, *do-sol*). *Fa* implique *do* ; et *do* implique *sol*. De plus, chacune de ces notes implique l'accord construit sur elle : *fa* implique *la*, *do ; do* implique *mi*, *sol ; sol* implique *si*, *ré*. Tout se tient donc, tout est solidement uni. C'est la même force qui circule partout.

Dans l'accord *do-mi-sol*, aucune équivoque n'est possible pour la détermination de l'ordre, des préséances et de la genèse des sons : ni *do* ni *mi* ne peuvent être considérés comme les harmoniques de *sol* et, par conséquent, comme engendrés par lui ; ni *ut* ni *sol* ne peuvent être rattachés par un lien semblable à *mi*. En effet, les harmoniques de *sol* sont : *sol*, *ré*, *sol*, *si*... ; les harmoniques de *mi* sont : *mi*, *si*, *mi*, *sol* ♯... ; mais je peux et dois considérer *mi* et *sol* comme issus de *do*, les harmoniques de ce dernier son étant : *do*, *sol*, *do*, *mi*... Cette interprétation par l'auditeur est la seule possible ; elle s'impose à son oreille. *Do* est la note fondamentale de l'accord et ni le *mi* ni le *sol* ne peuvent se substituer à lui pour jouer ce rôle. Tout est donc parfaitement ordonné dans la construction des trois accords qui forment les harmonies essentielles du mode majeur, comme aussi dans leur rattachement à la tonique, « centre harmonique » de tout le système. De là la *clarté* du mode majeur : clarté pour l'oreille qui perçoit, clarté pour l'esprit qui, calculateur inconscient, compare et classe les sensations, et se reconnaît tout de suite, sans effort, au milieu d'elles. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que le majeur diatonique a pu passer de la mélodie pure à la musique à plusieurs parties, sans subir la plus légère altération. Il n'a eu aucun tribut à payer à la polyphonie.

II. Il n'en est pas de même du mode mineur qui, d abord, est entaché d'ambiguité. Dans l'accord *do-mi* ♭ *-sol*, on est gêné pour disposer les éléments composants sur une même ligne d'harmoniques. L'esprit de l'auditeur hésite entre deux directions. Certes, *mi* ♭ ne peut être rattaché ni à *ut* ni à *sol ; ut* ne peut être rattaché ni à *sol* ni à *mi* ♭, — et voilà une première constatation qui déblaie le terrain ; mais *sol* permet deux hypothèses : il peut être considéré comme son partiel (3[e] harmonique) d'*ut* ou comme son partiel (5[e] harmonique) de *mi* ♭. Dans le premier cas, nous avons un accord d'*ut*, *auquel est venu s'ajouter un élément étranger*, MI ♭, prenant ici la place du 5[e] harmonique *mi* ♮ ; dans le second cas, nous avons un accord de *mi* ♭, *auquel est venu s'ajouter un élément encore*

étranger UT, prenant ici la place du 3e harmonique SI ♭. Il y a donc deux interprétations possibles et aucune n'est pleinement satisfaisante; et comme, surtout à la fin d'une composition quelconque, l'esprit et l'oreille ont besoin d'une sécurité parfaite, laquelle serait incompatible avec cette situation un peu flottante, il en résulte une première conséquence : c'est qu'on ne peut pas finir sur un accord mineur. Telle était la règle en général suivie par les anciens compositeurs ; et elle se comprend : au moment où tout doit rentrer dans l'ordre, comment faire entendre un accord dont on ne peut rattacher les notes à la fondamentale sans qu'elles apparaissent comme des harmoniques faux, ou comme des dissonances à la suite desquelles il faudrait quelque chose encore, pour les résoudre ? Bach termine bien des Préludes, c'est-à-dire des morceaux d'introduction, par un accord mineur, mais jamais des fugues ou des chorals. Dans Händel et Mozart, la conclusion mineure alterne, il est vrai, avec la conclusion majeure, mais elle est motivée par le genre d'expression que le musicien veut obtenir (par ex. le *Dies iræ* dans le *Requiem* de Mozart). D'autres fois, on use d'un artifice pour dissimuler le conflit de la tierce avec la tonique : on donne à celle-ci, par l'accumulation de plusieurs parties sur le même point, une prépondérance et une force qui relèguent dans l'ombre et subordonnent tout le reste ; à la fin de ses oratorios, au lieu de distribuer les parties suivant la règle usitée en majeur (2 voix sur la tonique, une à la quinte, l'autre à la tierce), Händel met une seule voix à la tierce et concentre les autres sur la fondamentale.

Helmholtz considère donc le mineur comme une altération de la vraie musique ; il voit en lui un repoussoir, un moyen d'expression exceptionnel.

Dans le groupe *ut-mi* ♭ *-sol,* il voit un ACCORD FAUX.

A cette doctrine, on peut opposer les faits suivants :

1° D'après la propre thèse de Helmholtz, si on en suivait les conséquences, l'accord *ut-mi* ♮ *-sol* serait, lui aussi, un accord *faux*. En effet : *mi* ♮ a pour second harmonique *si* ♮ qui est en conflit avec *ut ; sol* a pour second harmonique *ré* ♮ qui est en conflit avec *mi* ♮ !

2° Si l'impression de consonance (base de la théorie des deux modes) vient des harmoniques, nous ne devrions pas avoir cette impression quand nous entendons des sons simples (comme ceux de plusieurs diapasons).

3° Il est impossible d'admettre que dans des œuvres comme la sonate *pathétique* et l'*Appassionata*, Beethoven se soit écarté de la vraie musique...

4° Il est inexact que les grands maîtres se soient interdit de conclure sur un accord mineur ; cf. les chorals de Bach nos 57, 130, 167, 251, 271, 336, 440... A eux seuls, de tels faits permettent de dire que Helmholtz n'a pas le droit d'attribuer le caractère d'une « loi » à ses affirmations. Une *loi* (comme celle de la chute des corps, etc...) ne doit pas souffrir d'exceptions. Lorsqu'il y a des exceptions, on doit se dire qu'on est en présence non pas d'*une* loi, mais de *deux* lois ; et c'est bien le cas pour le majeur et le mineur.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

Quelques nouveautés de la littérature allemande sur la Musique.

La littérature allemande a produit durant ces quatre derniers mois bien peu de choses intéressantes: des comptes rendus sur des phénomènes littéraires sont faits régulièrement chaque semaine, et personne ne s'en étonne ! Le profane lisant les journaux spéciaux pour y voir les grandes publications de la saison trouverait à peine un ouvrage satisfaisant, dont il pourrait dire : « En voilà un qui dévoile des secrets ! » Depuis le livre de Guido Adler sur Richard Wagner, aucun pas important n'a été fait.

Des livres aidant à célébrer Mozart comme le héros du monde musical, je cite *La Vie de Mozart*, en 3e édition (*L'Harmonie*, Berlin W.), par Louis Nohl, et *Mozarts Kunst der Instrumentation* (l'Art instrumental de Mozart), par le Dr Egon de Komarczynski (chez Charles Grüninger, Stuttgart) ; dans ces ouvrages, Mozart est vulgarisé. Le style savant a forcé les Allemands à créer une forme d'exposition nouvelle, qui soit à la portée de tous. Ce qui est la règle pour les Français est encore une exception pour les Allemands. L œuvre classique de M. Otto Jahn ne pouvait être lue que par des gens connaissant l'art musical ; c'est en cela que l'ouvrage de M. Nohl a beaucoup de mérite. Son style se lit facilement ; il évite les banalités et les lieux communs. Toute la biographie est d'ailleurs parsemée d'un pathos, d'une sublimité soutenue, devenant monotone à la longue. Le plan est simple. Il est vrai que la connexion de la vie extérieure de Mozart et de ses œuvres est parfois éclaircie ; mais dans la peinture de sa vie dominent les contrariétés et la lumière, tâche difficile pour l'écrivain que de raconter des faits qui se répètent, tout en demandant une expression continuellement variée. Une contrainte en résulte, un ton pathétique violent qui caractérise la plupart des biographies. Je ne voudrais pas dire pour cela que la biographie écrite par M. Nohl n'est pas lisible ; mais elle vous lasse un peu par le pathos qui domine.

Malgré le ton populaire, je crois que ce livre, avec ses anecdotes et historiettes sans fin, est beaucoup trop estimé en Allemagne.

Quant à l'*Art de l'Instrumentation de Mozart* par le Dr Egon de Komarczynski, l'auteur a réuni très brièvement dans ce traité les résultats de recherches récentes, et tout le monde pourra lire ce livre sans difficultés. Après avoir démontré les innovations audacieuses de Mozart concernant l'instrumentation, et ce qu'il était lui-même, lui qui a créé le fondement sur lequel s'élève l'art de traiter l'orchestre tel que l'ont conçu Berlioz, Richard Wagner et Liszt, M. de Komarczynski attire notre attention sur les phases historiques de l'art de l'instrumentation chez Mozart, qu'il suit affectueusement à travers ses opéras, symphonies et musique sacrée ; et c'est là qu'il nous présente de fines observations nouvelles que l'on peut regarder comme des faits acquis.

Mozart en voyage à Prague (Mozart auf der Reise nach Prag), par Edouard Märike, n'a aucun rapport avec la littérature sur la musique. Je parle ici d'un ouvrage très délicat de poésie allemande, plein d'une tendresse charmante, d'une gaieté tranquille, d'un parfum délicieux et enchanteur, exprimant d'une manière tout ineffaçable les traits doux et idylliques, les qualités merveilleuses et gaies du caractère de Mozart ; n'existe-t-il donc pas un homme comme Baude-

laire ou Maupassant pour traduire en français *Mozart en voyage à Prague* ?

L'édition d'œuvres scientifiques à prix modérés à l'usage de tout le monde et principalement des écoles se répand de plus en plus en Allemagne ; de même les « Catéchismes » édités à Leipzig par Max Hesse, qui ne sont pas autre chose que la récapitulation d'une matière, dans un ordre spécial.

J'ai parcouru plusieurs de ces catéchismes. 1° *Cat. de la Théorie de l'Harmonie*, par Hugo Riemann (3e édition). M. Riemann commence à voir le succès de sa campagne contre la basse fondamentale. Un autre catéchisme, par G. Winter, est relatif à la *Chanson populaire allemande*. Nous autres, de l'Allemagne méridionale, nous désirons vivement pouvoir faire connaissance plus intime avec la chanson populaire française. Je dois citer encore deux « catéchismes » : l'*Art de jouer du piano* (du même) et, de R. Dannenberg, l'*Art du chant*. Au surplus, on tend à abandonner aujourd'hui cette manière d'exposition en « catéchisme », dont on a reconnu la futilité.

Ad. Neumann.

Vienne, le 6 mars.

Concerts, premières représentations et Informations.

Concerts Colonne. — *Février et mars.* — La première audition d'une œuvre toute récente de M. Vincent d'Indy est un événement musical. Elle se compose de trois parties, Aurore, Jour, Soir, et est intitulée *Jour d'été sur la montagne.* L'idée première de cette symphonie très originale a, paraît-il, été suggérée au maître par un poème en prose de M. Roger de Pampelonne. J'ai peine à croire que M. d'Indy, qui pense par lui-même, ait puisé son inspiration dans cet amas de puérilités boursouflées que ne pourrait édifier qu'un esprit étranger à toute saine littérature. Mais passons. M. d'Indy nous fait entendre les murmures proches et lointains de la montagne, les bruissements épars de la vie, les harmonies de la nature, dans une polyphonie d'un art souverain ; malgré la complication et la recherche des timbres et des accords, on suit nettement le dessin des phrases, et tout se fond dans une satisfaisante unité. On ne peut posséder plus pleinement que M. Vincent d'Indy le secret d'enchanter par les sons. Mais si j'ai été charmé, je n'ai guère été ému ; il faut que ce soit la faute de ma sensibilité qui ne s'accorde pas avec celle du compositeur ; le langage des sons et des mots n'est pas entendu de la même manière par toutes les âmes et tous les esprits. Ce nouvel ouvrage du grand musicien a été vigoureusement applaudi. Il en a été de même de *l'Après-midi d'un Faune*, redemandé. La *Symphonie* en *la* mineur de M. Saint-Saëns, si franche, si classique, qu'on croirait parfois entendre du Beethoven, terminait le concert. M. Enesco exécuta la belle, mais longue *Chaconne* de Bach, et Mlle Wanda Landowska le *Concerto* en *mi* bémol de Mozart, bien mince, bien insignifiant : n'était la main gauche qui de temps en temps consent à ne pas rester inactive, j'aurais pu croire entendre en fermant les yeux un morceau de flûte d'un timbre particulier. Le concert avait commencé par les fragments les plus intéressants du *Manfred* de Schumann, joués avec énergie et passion par l'orchestre de M. Colonne. M. Paul Brun, cor anglais, a été un soliste remarquable et justement acclamé.

— Dans l'*Angelus*, M. Trépard a cherché à rendre *les espérances et les angoisses d'un artiste, l'anéantissement momentané, puis le réveil de tout son être, sous le coup d'une émotion presque religieuse.* Cela est bien du domaine de la musique, et on admet très bien que l'orchestre serve à traduire un tel état d'âme. Mais comment exprimera-t-il des choses aussi précises que celles-ci par exemple : *l'Aimée n'est pas là ; pourquoi tarde-t-elle à venir ?... Alors l'artiste abandonne tout pour courir après l'oublieuse.* Ou ceci encore : *Il maudit la terre sur laquelle il croit voir la place de ses pas... il tombe épuisé sous les grands arbres que dore le soleil couchant ?* Trop de littérature dans tout cela ! des mots, des mots ! Trop de bruit, pas assez de musique ! La fin est mieux : l'*Angelus* et les cloches ont bien inspiré l'auteur : jolies sonorités, pas banales, habileté de facture ; — en somme, œuvre un peu prétentieuse et superficielle.

Je reviens sur le *Jour d'été sur la montagne* de M. d'Indy, après l'avoir entendu une seconde fois. Orchestration prodigieuse, richesse extraordinaire dans les combinaisons de rythmes et de timbres, dextérité, maîtrise incomparable ; pas trace d'effort ; l'orchestre si plein, si varié, si complexe d'apparence, toujours clair ; chaque motif se détachant avec une netteté singulière : personne ne joue de l'orchestre comme d'Indy ! Mais les choses sont vues du côté extérieur ; l'auteur ne l'a peut-être pas voulu, mais on a trop l'impression qu'il décrit pour décrire. Tous les bruits de la nature qui s'éveille ou s'endort, on les retrouve dans l'orchestre ; il y a là des trésors d'invention et d'ingéniosité, mais cela laisse froid... Notre curiosité n'est jamais déçue, mais notre désir d'émotion n'est que rarement satisfait ; c'est de la musique intellectuelle. Des trois parties que comprend le *Jour d'été sur la montagne*, la première, la fin de la seconde et de la troisième sont peut-être les mieux réussies, sans doute parce qu'elles offraient une ample matière au talent descriptif de l'auteur. Maintes idées métaphysiques du poème ne m'intéressent pas : comment serais-je ému par le commentaire musical de cette phrase : *Je n'aperçois plus ce qui périt, mais ce qui renaît sur les ruines ; le grand Guide semble y régner seul* ? Ah ! la musique à programme (et quels programmes !), qui nous en délivrera ?

Excellente exécution, très grand et très légitime succès pour Mme Schumann-Heink. De la force, de l'éclat, voix admirablement conduite, pas d'afféterie, pas de mièvrerie ; ne cherche pas à faire un sort à chaque note ; style simple et large ; bref, une personnalité ! Très bien secondée par la clarinette dans l'air de la *Clémence de Titus* et par le violon solo dans les *Trois Bohémiens* de Liszt.

R. PRIEUR.

Courrier théâtral de Monte-Carlo. — L'opéra de M. Arrigo Boïto, *Mefistofele*, justement célèbre en Italie, obtint à Monte-Carlo, l'an passé, un succès éclatant qui s'est d'ailleurs renouvelé, l'été dernier, lorsque M. Gunsbourg en donna une inoubliable représentation au théâtre d'Orange.

L'abondante inspiration de cette œuvre, sa facture qui décèle un sérieux souci d'art, la mise en scène qu'elle comporte et l'intérêt vocal offert par chacun des rôles lorsque l'interprétation réunit des artistes habilement choisis, tout concourt à faire de *Mefistofele* un spectacle extrêmement attrayant pour les yeux, autant que l'oreille y trouve de l'agrément.

La reprise que vient d'en faire le théâtre de Monte-Carlo a obtenu du public le même chaleureux accueil que l'an passé.

Il faut dire que la mise en scène de M. Raoul Gunsbourg est de toute beauté, et que certains tableaux, entre autres celui de l'Enfer, sont d'une décoration et d'une vie saisissantes.

M. Chaliapine a fait du rôle de Mefistofele une *création* qui lui est bien personnelle; sa façon de composer ce rôle dénote un sentiment artistique peu commun : il y est d'une originalité effrayante : nulle réalisation du rôle de Satan ne fut jamais aussi diabolique, aussi émouvante et même aussi terrible, car M. Chaliapine ne recule devant rien et arrive, dans l'acte de l'Enfer, à la grande terreur tragique.

M. de Marchi, dans le rôle de Faust, fait admirer sa belle voix de ténor, dont il se sert avec une rare habileté.

Mme Lina Cavalieri, dans le double personnage de Marguerite et d'Hélène, est tout à fait remarquable; elle a chanté l'*air* de la prison avec une véhémence superbe.

Mme Deschamps-Jehin dessine avec adresse et non sans malice le type de Dame Marthe, où elle chante avec le style parfait et l'autorité qu'on lui connaît.

Les décors de M. Visconti sont fort beaux. Et les transformations lumineuses de M. Eugène Frey donnent une illusion féerique.

L'orchestre et les chœurs, dirigés par M. Léon Jehien, méritent les plus sincères éloges.

Samedi 10 mars, a eu lieu la représentation de *Don Procopio*, opéra bouffe en deux actes, d'après des comédies italiennes du XVIIe et du XVIIIe siècle, poème de MM. Paul Collin et Paul Bérel, récitatifs de M. Charles Malherbe, musique de Georges Bizet. Avec MM. Jean Périer, Rousselière, Bouvet, Chalmin, Ananian, Mlles Angèle Pornot, Jeanne Morlet, *Don Procopio* était accompagné sur l'affiche par *Paillasse*, de M. Léoncavallo, joué par MM. Rousselière, Bouvet, Dangosse, Ananian et Mlle Farrar, qui ont eu le plus vif succès.

On connaissait, par la correspondance de Bizet, l'existence et l'histoire de ce *Don Procopio*, composé en 1858 à Rome, alors que le futur auteur de *Carmen* n'avait que vingt ans et se doutait peu que cette œuvre de jeunesse devrait attendre un demi-siècle pour être jouée, — loin de Paris.

Depuis hier, on connaît enfin cette œuvre exquise, dont le succès réparateur va assurer les lendemains dans le monde entier : le vif plaisir que le public a pris à la pièce, qui est très amusante, et à la musique, qui est adorable, se renouvellera sans aucun doute devant tous les publics, et pour de longues années.

Don Procopio est un vieil avare qui s'est mis en tête d'épouser une riche héritière, la jolie Bettina. L'oncle de la jeune fille, Don Andronico, est un vieux bourgeois madré qui croit, dans ce mariage, conclure une bonne affaire. Mais Bettina ne veut point de Don Procopio : elle aime le bel officier Odoardo. Avec l'aide de son frère Ernesto et de sa tante Eufémia, elle déjoue le complot des deux barbons, les brouille, se débarrasse malicieusement de Procopio, et finit par décider Andronico à l'unir à celui qu'elle aime.

On ne saurait imaginer rien de plus jeune, de plus délicieux, de plus finement enjoué, de plus pittoresquement bouffon, que la musique de ces deux actes, où la mélodie, fraîche et originale, coule et déborde, où l'orchestre babille avec un esprit espiègle, et d'où jaillit une joie irrésistible. On y éprouve le même délice qu'au *Barbier de Séville*. Aucun point de ressemblance, pourtant, entre ces deux

œuvres, sinon qu'elles sont deux chefs-d'œuvre d'où se dégage le même charme. — D. Imbert.

Berlin. — L'Opéra Royal. — *Der lange Kerl*, opéra comique de Victor von Woikowsky-Biedau. Première représentation. — Le titre de l'opéra est le sobriquet que Frédéric II donnait à ses grenadiers de la garde, et on peut voir que le compositeur voulait servir deux maîtres à la fois [comparez le *Roland de Berlin* de Leoncavallo]. Heureusement, l'art a le dessus. On sait que Frédéric II avait une grande prédilection pour les grenadiers de haute taille et qu'il leur faisait épouser des filles grandes et fortes. Supposez qu'un maître d'école de village et un de ces grenadiers deviennent épris de la même fille, que ce brave instituteur essaye de supplanter son rival et qu'il n'y réussisse pas parce que la fille aime le grenadier ; on peut s'imaginer clairement la jovialité du sujet. Le rôle muet du « Lange Kerl », qui est joué par un véritable grenadier de Potsdam et le talent de M. Lieban, l'excellent sociétaire de l'Opéra Royal, sont les seuls à remercier pour la gaieté qui règne pendant toute la pièce. — La musique, au contraire, est trop wagnérienne, pleine d'une polyphonie trop dure pour s'adapter sans contrainte au sujet. M. de Woikowsky est sans doute un compositeur sérieux, malheureusement trop sérieux pour ne pas ennuyer dans cet opéra comique avec son lourd pathos. — M. Erick Schmédès, le ténor de l'Opéra Royal de Vienne, était l'invité de l'Opéra de Berlin. J'ai eu l'occasion de l'entendre dans *Rienzi* et *Tristan et Yseult*, et, quoiqu'il soit un acteur de goût et un chanteur très sûr de soi, il ne peut pas satisfaire entièrement. Il est trop inégal. Quelquefois il nous charme avec une voix magnifique, et d'autres fois il est médiocre. Sa force est dans les sons graves qui sont presque ceux du baryton, pendant qu'il semble chanter avec beaucoup de difficulté dans les sons aigus. Mais les bons ténors sont si rares maintenant qu'on ne peut pas facilement refuser des applaudissements à un artiste sérieux tel que M. Schmédès.

L'Opéra-Comique. — *Le Corrégidor*, opéra comique de Hugo Wolff (après les *Contes d'Hoffmann*, la *Bohème* de Leoncavallo et le *Jongleur de Notre-Dame*, dont la « première » est restée sans lendemain) a élargi le répertoire avec *Don Pasquale* de Donizetti. — L'œuvre de Wolff, le seul opéra du compositeur de romances très connu, qui est malheureusement mort fou, fut terminée en 1896, mais la représentation de l'Opéra-Comique de Berlin était la première audition dans la capitale. Manheim, Strasbourg, Prague, Graz et Vienne ont depuis longtemps inscrit l'opéra dans leur programme. Rosa Mayreder a écrit le livret d'après une nouvelle de l'auteur espagnol Harcon. Le vieux corrégidor, qui courtise une jolie meunière, est rossé à coups de bâton dans sa propre maison par le meunier, qui s'y est introduit après avoir revêtu les habits de son rival. — Hugo Wolff ne peut dissimuler sa vocation musicale pour les romances, qui, comme on le sait, sont tellement expressives que seul l'orchestre peut reproduire l'effet brillant voulu par le compositeur ; mais un opéra demande un traitement dramatique du sujet, et cela est hors de son talent musical ; on n'entend que de charmants passages de mélodies mal assemblées ; aussi l'impression générale n'est-elle que médiocre. Mais ce serait une grande faute de vouloir laisser tomber cette œuvre dans l'obscurité, car elle renferme d'exquises beautés, dignes d'être connues. — Il faut remercier le directeur, H. Cyrégor, d'avoir eu le courage de mettre le *Corrégidor* au répertoire. La mise en scène et la représentation étaient excellentes.

Don Pasquale de Donizetti montra également le soin de M. Cyrégor, et c'est à lui que revint la plus grande partie des applaudissements. Mais la comparaison naturelle avec l'excellent bel cantor Signor Bouci et sa troupe italienne laissa voir toutes les petites imperfections de l'interprétation allemande. On jouait trop lourdement, et malgré cela on négligea la musique, qui demande particulièrement dans cette œuvre un traitement artistique. *Don Pasquale* est presque une nouveauté pour les Berlinois ; et avec sa musique charmante, avec un tempérament un peu plus vif de la part des artistes, un succès durable me semble certain. M. Hans Cyrégor s'est procuré le droit de représentation des opéras suivants : *le Barbier de Séville* de Rossini, *le Mariage de Figaro* de Mozart, le *Démon* de Rubenstein, *Iris* de Mascagni et *Carmen* de Bizet.

L'Agence de Concerts Jules Sachs m'informe que *Salomé*, l'opéra de Richard Strauss, sera bientôt représenté à Berlin. Si l'Opéra Royal refuse de le faire, l'Agence des Concerts Jules Sachs a fait avec le comte Seebach, directeur en chef de l'Opéra Royal de Dresde, un contrat provisoire qui autorise une représentation à Berlin par les 170 membres de l'Opéra de Dresde. On se rappellera qu'une représentation de cette œuvre est liée à beaucoup de difficultés concernant la mise en scène et l'exécution musicale.

Les Concerts Philharmoniques, sous la direction d'Arthur Nikisch, avec Fritz Krrisler comme soliste de piano, nous ont donné le *Concerto* en *la* mineur de Viotti. Parler de la technique du pianiste serait inutile, car M. Krrisler n'appartient plus au genre d'il y a quelques ans, mais à une élite d'artistes véritables. Il nous joua l'adagio avec un charme délicieux et le finale avec beaucoup d'esprit. Le succès fut grand. — *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Byschrad* de Smetana et la *Seconde Symphonie* de Brahms furent exécutés magnifiquement par l'orchestre philharmonique, particulièrement *Till Eulenspiegel*, une des compositions de Strauss qui me paraît peut-être la plus naturelle et la plus vivante.

A l'occasion du centenaire de Mozart, le professeur Nikisch nous fit entendre, outre la symphonie *Jupiter* et l'ouverture de la *Flûte enchantée*, une œuvre moins souvent exécutée, la *Concertante* en *mi* bémol, pour violon et viole (MM. Witek et Klingler). — La soliste vocale de cette fête était Mme Luca Mysz-Cymeiner. Elle chanta avec une belle voix l'air de la Vitellia (*Titus*) et interpréta en maître quelques chansons avec accompagnement de piano.

Le VIIIe concert philharmonique nous donna pour la première fois le *Manfred* de Tschaikowsky. Cette œuvre géniale et très intéressante du maëstro russe nous révèle des beautés extrêmement fines mêlées à des passages peu sympathiques. Le compositeur veut nous illustrer dans sa musique toute cette existence que le drame de *Manfred* nous déroule ; et sans doute il a des moments heureux, par exemple dans la deuxième des quatre parties, *le Chant de la Fée* et dans le finale en *mi* majeur, qui firent une impression grandiose et émouvante.

Der Mensch d'Ertel, une nouveauté pour les Berlinois, est un travail sérieux au point de vue musical, quoique la conception poétique reste parfaitement embrouillée pour l'auditoire. — La soliste Annette Essipoff interpréta Chopin dans le *Concerto* en *la* mineur. Il y a à peu près 20 ans que cette pianiste n'a pas joué à Berlin, et elle nous donna une interprétation dans la manière du « bon

vieux temps », gracieuse et spirituelle, qui peut-être est préférable à celle de nos jours, où on développe plus de passion.

Sur le programme du IXe concert figurait le nom d'une artiste qui seule avait rempli la salle de la Philharmonie, celui d'Ernestine Schumann-Heink.

Dans les derniers temps on a eu très rarement le plaisir de jouir de sa belle voix, qui nous chanta le *Récitatif* et la *Prière de Pénélope* de l'*Odyssée* de Bruck, les *Trois Bohémiens* de Liszt et *Allmacht* de Schubert, avec une grandeur simple et un effet émouvant. Mais l'orchestre n'intéressait pas moins que la soliste. Avec une poésie admirable, le *Philharmonische* joua le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, et l'exécution de la *Symphonie* en *mi* mineur fut superbe ; je ne peux pas m'imaginer une interprétation plus parfaite. — La nouveauté du soir était *la Mort de Tintagile*, du compositeur Ch.-M. Loffler, qui voulait interpréter musicalement la tragédie de Mæterlink. L'œuvre nous montra la faiblesse qu'on trouve généralement dans la *Programm-musik*, c'est-à-dire l'incertitude de la conception ; cependant le maître spirituel nous paraît avoir un grand talent qui n'est pas encore suffisamment formé, et une fantaisie brillante quoique un peu inquiète. L'habile orchestration, l'originalité dans l'harmonie et l'introduction de la viole d'amour donnent à l'œuvre le droit d'occuper une place honorable parmi les productions musicales. — A bientôt une prochaine lettre.

René L. Dircks.

Londres. — La saison d'opéra sera ouverte au Théâtre Royal de Covent Garden le 3 mai prochain sous la direction de M. André Messager, dont la *Revue musicale* a eu, récemment encore, l'occasion de faire l'éloge. Elle prendra fin avec la « season » londonienne, c'est-à-dire à la fin de juillet, après 12 semaines de durée.

MM. Messager, Campanini et Hans Richter conduiront chacun l'orchestre pendant le cours des représentations. Le programme comprendra, après les deux cycles du *Ring der Nibelungen* et à côté d'œuvres données lors de la dernière « season » : *le Barbier de Bagdad*, — *Armide*, — *Eugène Onegin*, — *the Flying Dutchman*, — *Romeo*, — *le Jongleur de Notre-Dame*, — *Tristan*.

En tête des principaux artistes engagés, citons :

Soprani : Mme Alda (Bruxelles), Frl. Burchardt (Schwerin), Mlle Das (Bruxelles) ; M. Destinn (Berlin), Mme Gilibert-Lejeune, Mme Melba ;

Contralti-mezzo-soprani : Mme Kirkby Lunn, Mme Paulin (Bruxelles) ;

Ténors : Signor Caruso ; Herr Cornad (Cologne), M. Laffite (Bruxelles), Herr Lieban (Berlin) ;

Basses-Barytons : MM. Fraude Arthur, Battistini, Crabbé, Sammarco, Scotti.

Cette série de représentations promet d'être remarquablement brillante, comme on le voit par cette liste d'artistes, et déjà nombre de fidèles abonnés ont commencé à se faire inscrire en vue de s'assurer des places.

A. R.

Parmi les concerts de la dernière quinzaine, nous citerons :

Salle Erard. — 5 mars, concert donné par M. Montoriel Tarrès (au programme, œuvres de Weber, Schumann, Chopin, Bourgault-Ducoudray, Wagner, etc.). — 9 mars, M. Rey. Gaufrés, avec MM. Arnold Rosé et Friedrich Buxbaum (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin).

Salle Pleyel. — 3 mars, 335e concert (au programme, œuvres de Vincent d'Indy, Debussy, Jean d'Udine, etc.). — 6 mars, premier concert donné par M. Eugène Saury avec Mlles Louise Grandjean, de l'Opéra, et Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Camille Chevillard, C Franck, Schumann, Gabriel Fauré, etc.). — 9 mars, M. Daniel Hermann, avec Mme Durand-Texte, et Mlles Boutet de Monvel et Marguerite Long (au programme, œuvres de Gabriel Fauré). — 12 mars, sonates de piano et violon, par MM. Arthur de Greef et Jules Boucherit (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Schumann). — *Matinées musicales et populaires.* — Le mercredi 7 mars, M. Luigini a donné sa onzième matinée, au théâtre de l'Ambigu, avec le concours de Mme Auguez de Montalant (au programme, œuvres de Beethoven, Mozart, Godard, Messager, etc.) ; le 6 mars, Mme Ch. Mellot-Joubert avec M. Paul Viardot (au programme, œuvres de Lully, Hændel, Gluck, Schubert, Schumann, etc.); 10 mars, M. Bruno Lisner (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, etc.); 14 mars, récital de piano donné par Mlle Marcelle Weiss (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Mendelssohn, etc.). — *Salle Pleyel* : 8 mars, Mlle Cécile Meüdt, avec MM. Marcel Baillon, René Schidenhelm (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Hændel, Schumann, etc.). — *Salle des Agriculteurs* : 7 mars, concert donné par le Quatuor vocal de Paris, Mme Marie Mayrand, Mlle Alice Deville, MM. Noël Nansen, Jan Reder (au programme, œuvres de Palestrina, Monteclair, Massenet, etc.).

12 mars, Mme Olga de Névosky avec Mme Caristie Martel et M. Edmond Hertz (au programme, œuvres de Schumann, Franck, Berlioz, Chopin, etc.). — 15 mars, Mlle Minnie Tracey, avec le concours de Mlle Hélène Zielinska et de M. Enesco (au programme, œuvres de Bach, Schubert, Massenet, Franck, etc.).

Le 2 mars, Mlle Gabrielle Monchablon avec le concours de M. Bourgault-Ducoudray (au programme, œuvres de Bach, Massenet, Hændel, Bourgault-Ducoudray, etc.). — *Salle des Agriculteurs* : 3 mars, M. Alphonse Mustel avec Mlles Marie-Louise Humbers, Madeleine Neyrat (au programme, œuvres de Mozart, Beethoven, Gabriel Pierné, etc.). — *Salle Pleyel.* 7 mars, récital de piano, donné par Mlle Charlotte Lamy (au programme, œuvres de Mozart, Schumann, Hændel, Paganini, etc.).

Concerts annoncés :

Salle Pleyel. — 19 mars, récital de violon donné par M. Joseph Debroux avec Mlle Marguerite Delcourt (au programme, œuvres de Branche, Jean-Marie Leclair, François du Val (voir à la fin de ce numéro).

Salle des Agriculteurs. — 19 mars à 9 h., concert donné, par la Société des Soirées d'Art, M. Wilhelm Backhaus (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, etc.). — 21 mars à 4 h. de l'après-midi, M. Wilhelm Backhaus (au programme, œuvres de Bach, Mozart, Liszt, Chopin).

M. J.-Joachim Nin donnera l'audition d'œuvres de Jean-Sébastien Bach à la salle Æolian le mercredi 21 mars, à neuf heures du soir; au programme : *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, fragments des Suites, des Suites françaises et anglaises, *Sarabande* avec 16 Variations, *Invention*

en *fa* majeur, *Sinfonia* en *fa* mineur, *Prélude et Fugue* en *si* bémol mineur (Clav. bien tempéré), *Fugue* n° 1 de l'*Art de la Fugue*, *Fantaisie chromatique et Fugue*, etc.

Paris. — La Commission consultative instituée au Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires, s'est réunie le vendredi 26 janvier 1906, à 9 heures 1/2 du matin, au Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, 3, rue de Valois. Elle a voté la création de quatre théâtres populaires à Paris.

Toulon. — Par arrêté ministériel en date du 9 janvier 1906, M. Grégoire, ancien professeur d'harmonie à la succursale du Conservatoire national, à Nîmes, est nommé directeur de l'Ecole nationale de musique de Toulon ; M. Stenger, ancien directeur de l'Ecole municipale de musique de cette ville, est nommé directeur adjoint.

Cambrai. — A la suite du rattachement aux Ecoles nationales de musique de l'Ecole municipale de musique de Cambrai, le Préfet du Nord, par arrêté du 10 janvier 1906, a nommé professeurs à cette école :

MM. Muguet, classe de clarinette et saxophone ;
Vanderberghe, classe de solfège élémentaire et moyen ;
Mascret, classe de flûte, hautbois et basson ;
Langrand, classe de violon et d'alto ;
Devred, classe de solfège supérieur (garçons), violoncelle et contrebasse ;
Larondelle, classe d'instruments de cuivre ;
Cormont, classe de solfège préparatoire ;
Mme Compas, classe de piano.

Amiens. — Par arrêté de M. le Préfet de la Somme en date du 23 février dernier, M. Coze a été nommé professeur du cours supérieur de piano à l'Ecole nationale de musique de cette ville, et M. Bulot, professeur du cours élémentaire de piano.

Abbeville. — Par arrêté préfectoral en date du 2 mars, ont été nommés professeurs à l'Ecole nationale de musique d'Abbeville :

Mlle Taboux, classe de piano ;
M. Brassart, cours supérieur de violoncelle et de contrebasse.

Chorale de jeunes filles des lycées de Paris. — Nous sommes heureux d'apprendre que cette chorale va être incessamment fondée sur des bases très larges et de façon précise. Elle se réunira prochainement à la Sorbonne pour des exécutions d'ensemble. Un compositeur célèbre, à la fois grand artiste et praticien émérite, M Gabriel Pierné, a bien voulu accepter de diriger et d'organiser les premières répétitions. Il achève en ce moment une tournée dans les lycées de Paris, et nous croyons savoir que les premières impressions sont encourageantes. D'immenses progrès ont été accomplis depuis un an. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce qui va être fait.

Ventes d'autographes à l'Hôtel Drouot. — M. Noël Charavay, le savant expert, à vendu récemment, à l'Hôtel Drouot, avec le concours de Me Delestre, commissaire priseur, une collection d'autographes parmi lesquels on remarquait des lettres et des manuscrits de musique de compositeurs célèbres. Parmi les plus intéressants, nous indiquerons : un morceau de musique (*Ballade*), autographié par Chopin, qui a été payé 1600 francs ; un morceau de musique (*Chœur d'Athalie*), autographié et signé avec paroles par Mendelssohn-Bartholdy, adjugé à 300 francs. A citer aussi dans l'ordre alphabétique : *Le rêve du bonheur*, aut. et sig. mars 1845, par Adam, auteur du *Chalet*, 10 francs ; une jolie lettre de Berlioz, où il exprime son admiration pour Beethoven et pour Gluck, « ces deux dieux supérieurs de son art », allée à 105 francs ; une lettre de Bizet à un directeur de théâtre, 30 francs ; une lettre de Chérubini au comte Turpin de Crissé (datée 1826), 17 francs ; un morceau de musique : *Fragment de Lakmé*, par Léo Delibes, 31 francs ; une lettre en français de Donizetti à Auguste de Coussy (1845), où il le gourmande à propos d'un prêt qu'il a fait malgré son avis, 37 francs.

Une lettre de Charles Gounod à Georges Bousquet (27 août 1840), dans laquelle le grand compositeur fait une description enthousiaste de la campagne napolitaine, et donne quelques détails sur une *Marche militaire suisse* qu'il avait composée, a été acquise pour 32 francs, et une autre lettre de Charles Gounod à Vizentini (24 juin 1873), où il s'en remet à lui pour l'exécution de sa *Jeanne d'Arc*, 24 francs.

Enfin, on a payé 43 francs une lettre de Grétry à Pougens (17 mars 1809) ; 26 francs, une jolie pièce d'album intitulée : *Le Maure de Grenade*, autographiée par Halévy ; 16 francs, une lettre d'Hervé à Wolf (24 avril 1875), piquante épître à propos d'une critique de Wolf sur *Alice de Nevers* ; 28 francs, une lettre en français de Liszt, datée de Weimar, 15 mai 1882 ; 25 francs, une lettre de Méhul à Persuis ; 20 francs, *Solfèges composés pour Monseigneur le Prince de Joinville*, morceau de musique, avec dédicace, autographié et signé par Paer ; 35 francs, *Marche funèbre*, par Reyer ; 90 francs, morceau de musique par Rossini ; 31 francs, d'intéressantes lettres de Saint-Saëns, relatives à *Proserpine* ; 18 francs, plusieurs lettres de Victorien Sardou à Déjazet ; 51 francs, une lettre de Spontini ; 46 francs, un morceau de musique d'Ambroise Thomas ; 21 francs, une lettre en français de Verdi ; on a donné 95 francs d'une lettre de Richard Wagner à Georges Herwegh (juillet 1852).

HÉBERT ROUGET.



Concerts Pleyel. — **CONCERTS MARS 1906**

	GRANDE SALLE			SALLE DES QUATUORS	
1	La Société des Instruments à vent. .	4 h	1	Mme L. Vaillant.	8 h.
»	La Soc. des Compositeurs de musique	8 h			
2	Mlle J Lyon.	»	2	M. Ch. Bouvet.	8 h.
3	La Société Nationale de musique. .	»	3	Mlle Henriette Gaston.	»
4	Mme Breton Halmagrand (élèves). .	1 h.	4	Mme Ferant (élèves).	1 h.
5	MM. de Greef et Boucherit. . . .	8 h.			
6	M E. Saury.	»	6	M. C. Colling.	8 h.
7	Mlle Charlotte Lamy.	»	7	M. Raphaël Cisin.	»
8	Mlle Cécile Meüdt.	»	8	M. Martinet.	1 h.
9	M. Daniel Hermann.	»	»	Mme Garnier-Hubert.	8 h.
10	M. David Blitz.	»	9	M. Bomposi.	»
11	Mlle Toulouse (élèves).	1 h.	11	Mlle Hortense Parent.	1 h.
12	MM. de Greef et Boucherit. . . .	8 h.			
13	MM. Canivet et Oberdœrffer. . . .	»			
14	Mlle Waltener.	»	14	Mlle Hortense Parent.	1 h.
15	La Société des Instruments à vent. .	4 h.	15	Mlle Hortense Parent.	1 h.
»	MM. de Greef et Boucherit. . . .	8 h.			
16	Mme Contoux-Quanté.	»	16	Mlle Hortense Parent.	1 h.
17					
»					
18	Mlles Suire (élèves).	1 h	18	Mlle Hortense Parent.	1 h.
19	M. Joseph Debroux.	8 h.	19	Mlle Baudin.	8 h
20	M. E. Saury.	»			
21	Mlle H.-H. Hansen.	»	21	Le Quatuor Calliat.	8 h.
22	(mi-Carême).	—	22	(mi-Carême).	—
23	Mlle Labarthe.	8 h.			
24	Mme Chevillard	1 h.	24	Mlle d'Albas et M. J. Dumas. . . .	8 h.
»					
25	Mme Gruet (élèves).	1 h.	25	Mme Ed. Lyon (élèves).	1 h.
26	Mlle Hélène Collin.	8 h.			
27	Mlle Fernande Reboul.	»	27	Mlle Dennery.	8 h.
28	Mlle Pastoureau.	»			
29	La Société des Instruments à vent. .	4 h.			
»	La Soc. des Compositeurs de musique	8 h.			
30	Mme W. Landowska.	»			
31	M. Morpain.	»	31	Mlle J. Dumont.	8 h.

Publications nouvelles.

Musique française du XVIIe siècle. — Ecorcheville (Jules). *Vingt Suites d'orchestre du XVIIe siècle français* (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Landesbibliothek de Cassel. Paris et Berlin, Leo Liepmannssohn, librairie ancienne, 2 volumes grand in-4°, 10 mark.

Ces Suites ont été remises en partition et accompagnées d'une réduction de piano ; elles forment environ 300 pages de musique. Leur importance pour l'histoire de la musique est capitale, puisque ce sont à peu près les seules œuvres que nous ont laissées les « vingt-quatre violons du Roy » de cette époque. Le premier volume contient une étude historique, ornée de gravures hors texte, représentant des scènes musicales de ce temps, et suivie de la reproduction en facsimilé de tout le manuscrit.

Musique Française ancienne.

Viennent de paraître :

La Chanson De Bele Aelis, *par le trouvère Baude de la Quarière*, élégante brochure de 23 pages, avec textes musicaux (chez Alphonse Picard). L'*étude métrique* du texte est faite par R. Meyer ; l'*essai d'interprétation*, par J. Bédier, professeur au Collège de France ; l'*étude musicale*, par M. Pierre Aubry. De tels noms et de telles compétences recommandent suffisamment cette publication.

Chansons patoises du Périgord, *avec adaptation en vers blancs au rythme musical*, traduction littérale par Eug. Chaminade et E. Casse (brochure de 67 p. avec musique, à Paris, chez Champion).

Nous reviendrons sur ces deux ouvrages.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

A partir du 15 Février 1906, la Compagnie a appliqué les **appareils garde-place** aux voitures de 1re et de 2e classe, circulant entre **Paris-Modane** et vice-versa, dans les trains suivants :

Train 523 partant de Paris à 10 h. 30 du soir.
Train 604 partant de Modane à 2 h. 43 du matin.

L'emploi de ces appareils assure aux voyageurs la possession indiscutée de la place qu'ils ont choisie dans le train.

Les voyageurs pourront également faire retenir leurs places à l'avance au départ de la gare de Paris, moyennant le paiement d'une taxe de 1 fr. par place.

La Compagnie organise, avec le concours de l'Agence Lubin, les excursions suivantes :

CARNAVAL DE NICE

Départ de Paris, le 16 Février 1906. Retour le 3 Mars. — Durée de l'excursion : 16 jours. — Prix (tous frais compris), 1re classe : 505 fr.; 2e classe : 455 fr.

ALGÉRIE — TUNISIE

Départ de Paris, le 20 Février 1906. Retour le 25 Mars. — Durée de l'excursion : 34 jours. — Prix (tous frais compris), 1re classe : 1305 fr. ; 2e classe : 1175 fr.

CARNAVAL DE NICE-ITALIE

Départ de Paris, le 21 Février 1906. Retour le 22 Mars. — Durée de l'excursion : 30 jours. — Prix (tous frais compris), 1re classe : 1050 fr. ; 2e classe : 950 fr.

NAPLES, SICILE ET MALTE

Départ de Paris, le 28 Février 1906. Retour le 24 Mars. — Durée de l'excursion : 25 jours. — Prix (tous frais compris), 1re classe : 1100 fr. ; 2e classe : 1000 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'Agence Lubin, 36, boulevard Haussmann, à Paris.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 7 (sixième année) 1er Avril 1906.

Chorale des lycées de jeunes filles de Paris



Nous avons le très grand plaisir d'enregistrer ici la réalisation complète et décisive d'une des idées qui nous étaient particulièrement chères et au succès de laquelle nous n'avons cessé de travailler : l'organisation sérieuse d'une chorale formée par les jeunes filles des lycées de Paris. Depuis un an, chacun de nos cinq lycées de jeunes filles avait été soumis à une discipline nouvelle et sérieuse, avec un programme nettement défini, en vue d'une grande exécution d'ensemble ! *car c'est la puissance (ou la douceur) du nombre qui fait l'intérêt du chant choral. Chaque lycée (sauf un, qui va s'améliorer) donnait, en particulier, des résultats satisfaisants ; mais une question redoutable se posait : lorsque les cinq lycées se réuniraient pour chanter les mêmes chœurs, quel effet produirait cette grandiose synthèse ? Des obstacles matériels ne viendraient-ils pas s'ajouter à des obstacles artistiques ?*

L'épreuve a eu lieu à la Sorbonne, le 20 mars, dans le grand amphithéâtre. A trois heures, arrivent successivement : le lycée Fénelon avec 110 jeunes filles pour la « première partie » et 80 pour la « seconde » ; le lycée Victor-Hugo avec 110 chanteuses ; le lycée Lamartine avec 120 ; le lycée Molière avec 122 ; le lycée Racine avec 93 : au total, 635 jeunes filles (six cent trente-cinq) appelées à communier dans l'expression vive des mêmes sentiments, à observer le même rythme, à faire de l'harmonie et de la beauté en obéissant à un geste unique. Tout ce petit monde couvre le rez-de-chaussée et les bas côtés de l'immense amphithéâtre. L'aspect est charmant ; mais une inquiétude persiste au

cœur de celui qui a la responsabilité de cette réunion ; on a prié le Recteur de ne venir dans la salle que si on la jugeait digne de le recevoir...

*Tout le monde étant placé, le chef d'orchestre (qui a déjà conduit une répétition particulière dans chaque lycée) fait son entrée ; et un murmure de sympathie le salue. C'est M. Gabriel Pierné, — lequel avait paru tout indiqué, par sa haute autorité et son élégance, pour diriger une telle épreuve. Il impose le silence ; il commande l'attaque de l'*Hymne à la Nuit *de Rameau. Dès les premières mesures, l'impression est la suivante : les jeunes filles sont un peu étonnées ; elles retiennent le son, et ne se livrent pas ; mais l'intonation est juste : tout ira bien ! Peu à peu, les courages s'enhardissent. Dès la fin de ce premier chœur, on va chercher le Recteur ; il se déclare enchanté. On le prie de se retirer, pour l'exécution des chœurs suivants ; il veut bien se prêter avec bonne grâce à ce petit manège, tout en disant que, très certainement, on va l'appeler de nouveau. Et il a raison. A peine les jeunes filles ont-elles terminé le second chœur,* Hymne à la Jeunesse, *de Massenet, que M. Pierné demande la présence du chef de l'Académie. On le ramène au milieu des applaudissements. La glace est désormais rompue. Les voix sont franches, bien d'accord ; rythme, mesure, justesse, tout y est. L'effet d'ensemble est excellent ; non seulement il dissipe toute inquiétude, mais dépasse les espérances qu'on pouvait avoir. C'est un spectacle émouvant que celui de ces 635 jeunes filles chantant d'un même élan, avec des voix très pures, la jeunesse et la beauté de la vie... Le chœur des fileuses du* Vaisseau-Fantôme *est très convenablement exécuté. Enfin, le chœur de M. Pierné :* Bonjour, Printemps ! *est enlevé avec une gaieté et une légèreté remarquables.*

Le Recteur prend alors la parole. Il remercie et félicite les jeunes musiciennes, ainsi que leurs directrices et leurs maîtresses de chant. Il se déclare heureux d'assister à quelque chose de nouveau et de bon. Il affirme que la « Chorale des lycées de jeunes filles de Paris » va être fondée, et tout le monde applaudit à cette affirmation. Quelques moments après, il écrivait à un de ses collaborateurs : « Je tiens à vous redire tout le plaisir que m'a procuré cette répétition... Le succès a été éclatant. »

Voilà donc une expérience décisive et encourageante. Nous sommes assuré que l'administration supérieure de l'Instruction publique voudra tirer tout le parti possible des admirables ressources dont elle dispose. Une chorale n'est pas seulement un objet d'agrément ; c'est un moyen d'éducation esthétique, morale, sociale. Il faut que cette chorale nouvelle soit la parure de notre enseignement secondaire des jeunes filles, et lui donne une âme en même temps qu'une voix. Elle est une promesse pour l'avenir. Nous lui disons comme dans le chœur charmant de M. Pierné : Bonjour, Printemps !... — J. C.

M. Richard Strauss et la « Symphonia domestica ». — *M. Richard Strauss, à qui M. (et M*[me]*) Colonne ont fait, de façon charmante, les honneurs du Paris musical, a dirigé au concert du Châtelet, le 25 mars, sa* Symphonie domestique, — *œuvre énorme, extraordinaire, touffue comme les forêts de l'Allemagne, admirablement colorée, d'une vie intense, et d'une personnalité puissante. On a déjà employé les épithètes du degré maximum pour caractériser la « technique » de certains compositeurs contemporains ; il faudrait les pousser encore plus loin pour mar-*

quer la manière de M. Richard Strauss. C'est un très grand artiste ; les ressources habituelles de l'orchestre et la durée moyenne d'une exécution ne lui suffisent pas : il fait grand, colossal, *et surtout* très neuf. *Il y a dans sa Symphonie une abondance d'idées, une invention de coloris, et une longueur (cette « divine longueur » dont parlait Schumann) qui ont quelque chose d'écrasant. Le public, si bien éduqué d'ailleurs par M. Colonne, n'a pas tout compris ; il a été surtout étonné ; mais il s'est senti en présence d'un créateur original, et il lui a rendu hommage. A vrai dire, je prévois quelques objections. On reprochera à la musique de R. Strauss de manquer quelquefois de distinction ; et peut-être le reproche ne sera-t-il pas absolument immérité. Cette œuvre complexe, très souvent tendre et si joliment imagée, ne laisse pas, çà et là, d'être un peu âpre et rude ; elle me rappelait ce groupe admirable de Carlo Pallago (?) que j'aimais à regarder, il y a dix ans, dans le jardin du musée Maximilian, à Munich, et qui porte ce titre :* Homme, femme et enfant. *Wagner, lui aussi, a chanté la famille dans* Sigfried-Idyll ; *et il en donna une image plus douce. Mais gardons-nous de rabaisser une œuvre en la jugeant d'après une esthétique tout individuelle. Ce qu'il y a de plus important et d'essentiel, c'est le tempérament de l'artiste et sa faculté d'invention. Ces qualités sont éminentes et hors de pair chez M. Strauss. Je le loue surtout d'avoir été sincère ; au lieu d'imiter la plupart des compositeurs d'aujourd'hui, qui vont chercher les sujets les plus baroques pour avoir une occasion de dire quelque chose, il a chanté, en bon allemand, le bonheur familial. Sa femme et son fils (avec quelques oncles et quelques tantes mentionnés par le programme) sont ses héros. De cette vie bourgeoise, M. Strauss a donné une image héroïque et ultra-romantique (que d'affaires pour envoyer Bébé se coucher !), éblouissante et exquise à la fois, d'une originalité unique. Cette originalité et cette puissance — alors même qu'on s'attendrait à une poésie plus pénétrante — suffisent pour qu'on salue en lui un très grand compositeur.* — J. C.

Aphrodite, DE M. CAMILLE ERLANGER, A L'OPÉRA-COMIQUE. — *Cette œuvre musicale est si soignée, si intéressante, et témoigne à la fois d'un talent si sérieux et d'un effort si grand, que je demande à la revoir, avant d'émettre un jugement. Je la louerai sans doute, mais avec des réserves. Dès maintenant je puis dire que je ne suis pas du tout d'accord avec la plupart des « critiques » de la presse quotidienne, quand ils jugent le livret mauvais, et qu'ils parlent des modes « orientaux » employés par M. Erlanger. Dès maintenant aussi, en félicitant M. Carré de sa très brillante mise en scène, je regrette que Mlle Garden ait, de plus en plus, l'habitude d'attaquer les notes en dessous, avec un port de voix. Cet effet peut être bon, exceptionnellement ; mais l'employer, toujours, à chaque instant, c'est intolérable. — C.*

Notes sur la musique orientale.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN USAGE A ZANZIBAR.

Nous avons reçu la lettre suivante du « Consulat de France », Zanzibar.

Monsieur,

Très heureux de pouvoir fournir une contribution aux études si intéressantes que vous poursuivez sur l'Histoire générale de la musique, j'ai l'honneur de vous adresses quelques photographies accompagnées de renseignements particuliers sur les usages des indigènes de Zanzibar et des contrées voisines.

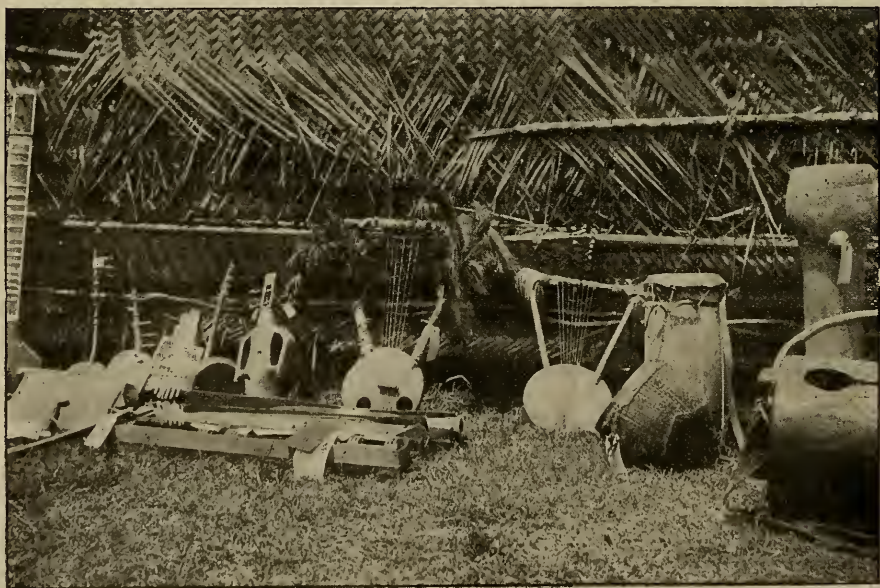
No 1



A B C D E F

L'instrument de musique le plus en honneur à Zanzibar est certainement le Ngoma. *La photographie n° 3 donne un aperçu des variétés de cette sorte de tam-*

No 2



A B C

bour formé d'une pièce de bois évidée, à une extrémité de laquelle est tendue une peau. Le « Ngoma » se pose généralement à terre ; il en existe cependant un type

N° 3



(indiqué par un signe dans la photographie) qui se suspend au cou et qui, telle une grosse caisse, est muni d'une peau à chaque extrémité. C'est au son du « Ngoma » que dansent les indigènes.

N° 4



L'instrument C de la photographie n° 1 se nomme également « Ngoma » ; mais il est inconnu à Zanzibar, et je n'ai pu être exactement renseigné à son sujet.

Dans les danses, le Gadza *fait souvent aussi sa partie. Sorte de boîte très plate (voir D, photographie n° 1) faite d'un assemblage de petites baguettes de roseau et dans laquelle sont des graines de la grosseur d'un pois, le « Gadza » agité en*

cadence produit un crépitement qui n'a rien de musical. Les indigènes emploient également les instruments à cordes, dont le plus perfectionné est le Gabbous, *d'origine arabe, à 5 ou 7 cordes, que l'on pince au moyen d'une griffe.* (*Voir 3 spéci-*

N° 5



mens A sur la photo. n° 1 et la photo n° 4). Il sert à l'accompagnement des chants ; le dessus de sa partie inférieure est en peau, le reste est en bois.

Plus primitif est le Dzedzé, *qui se compose d'une tige de bois que suivent des cordes et au bout de laquelle est fixée la moitié de l'enveloppe assez dure d'une sorte de courge* (*Voir 1, photo n° 5, et E, photo n° 1*). *Cette enveloppe demi-sphérique donne de la résonance aux sons produits par le pincement des cordes avec les doigts.*

Un autre type de « Dzedzé » existe dans la colonie allemande de l'Est Africain (*Voir B, photo n° 1*). *Il n'a qu'une corde sur laquelle on frappe avec un petit bâton.*

Le « Tambira » (*B, C, photo. n° 2, et 2 photo. n° 5*) *n'est joué que par des noirs appartenant à certaines peuplades des Benadir. On en joue avec un petit morceau de bois formant griffe.*

Enfin, le Kimoignémoigné, *peu répandu ici et dont on se sert en quelques régions de la colonie allemande* (*F, photo n° 1 et A photo n° 2*), *sorte de violon barbare dont on tire des sons au moyen d'un archet primitif auquel l'artiste doit à chaque instant redonner de la souplesse en l'humectant avec sa langue.*

Veuillez agréer, etc.

(Signature illisible.)

Avec la lettre que nous avons publiée dans notre dernier numéro, M. Collangette, professeur de physique à l'Ecole de Beyrouth, nous avait adressé une Revue arabe, *Al-Machriq*, contenant des traités, récemment découverts, qui intéressent l'Histoire de la musique, et attirant l'attention sur un théoricien jusqu'ici inconnu : Myrtos. Nous avons communiqué ces documents à notre éminent ami M. Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, professeur d'arabe à l'Ecole des Hautes Etudes et à l'Ecole des Langues orientales vivantes. M. Derenbourg veut bien nous répondre par la lettre suivante, où on reconnaîtra le savant habitué aux recherches précises et d une parfaite loyauté scientifique :

Paris, ce 16 mars 1906.

Cher ami,

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu dans Al-Machriq *du 1er janvier 1906 le « Texte arabe de trois traités grecs perdus, sur les orgues », publiés par le P. L. Cheïkho, S. J. —* Al-Machriq *est la Revue catholique orientale bimensuelle (Sciences — Lettres — Arts) qui paraît à Beyrouth depuis plus de huit ans sous la direction des Pères de l'Université Saint-Joseph. Or, le P. L. Cheïkho ne compte plus les services qu'il a rendus à la littérature arabe, et son activité est à la hauteur de sa science.*

Amoureux de l'orchestre qu'est l'orgue, lorsqu'il est touché par Guilmant ou l'un de ses émules, j'en admire les voix et l'harmonie. Mais, les mystères de la fabrication ne m'étant pas révélés, je ne puis apprécier l'utilité pratique que les facteurs pourront tirer des trois opuscules dont je traduis les titres : 1° Construction de l'instrument qu'a choisi Mauristos, instrument dont le son se propage à soixante milles ; 2° Confection de l'orgue qui réunit tous les sons ; 3° Description du *djouldjoul* (clavier ?), qui, mis en mouvement, produit des sons divers, tour à tour émouvants et gracieux. *L'instrumeut du premier opuscule paraît désigner les jeux de trompettes de l'orgue.*

Quel est ce Mauristos, auteur du premier opuscule et très probablement, comme l'a supposé le savant éditeur, des deux autres ? J'ai interrogé tous les échos, aucun ne m'a répondu. Ni les répertoires du patriarche si informé et si vivant, Moritz Steinschneider, ni la science des deux hellénistes français les plus qualifiés en cette matière, Charles-Emile Ruelle et Théodore Reinach, n'ont pu venir au secours de mon ignorance. A la suite du P. L. Cheïkho, j'en suis réduit à invoquer trois témoignages arabes, dont il a cité le texte dans son introduction, que je mets en français pour votre plus grande commodité et pour celle de vos lecteurs. Aboû 'l-Faradj Ib An-Nadîn, dans le Fihrist al ʿouloûm *« Catalogue des sciences », daté de 982 de notre ère (éd. Flügel, p. 207 ; cf. p. 285 et 314), dit : « Myrtos* (Μύρτος)*, appelé d'après d'autres Mauristos (vocalisation incertaine), a composé, entre autres livres, un ouvrage sur les instruments de musique appelés l'orgue à jeux de trompettes et l'orgue à jeux de flûtes et un autre sur l'instrument de musique dont le son se propage à soixante milles. » — Az-Zauzamî, l'abréviateur d'Ibn Al-Kiftî, écrit en 1249 (éd. Lippert, p. 322) : « Myrtos, appelé d'après d'autres Mauristos, est un médecin grec, mathématicien et artiste (?), qui a composé des ouvrages, parmi lesquels celui qu'il a consacré à l'instrument de musique nommé l'orgue à jeux de trompettes et celui sur l'orgue à jeux de flûtes. — Enfin Aboû 'l-Fidâ* (Historia anteislamica, *éd. Fleischer, p. 156), écrit après 1300 : « Et parmi les Grecs il y a Myrtos ou Mauristos, médecin grec, mathématicien et artiste qui*

a composé un livre sur l'instrument appelé orgue, dont le son se propage à soixante milles. »

Dans quel pays, vers quelle époque a vécu Myrtos ou Mauristos ? Sur ces deux points je m'enhardis à émettre des conjectures personnelles, ces questions ayant été laissées en suspens par le P. L. Cheïkho. Dans le Fihrist al-'ouloûm, *p. 314, Myrtos est appelé* Ar-Roûmî, « *le Grec* » *ou plutôt* « *le Byzantin* ». *Or, dans le premier opuscule, l'auteur parle d'un orgue en cuivre, destiné au roi des Francs, et le P. L. Cheïkho annote :* « *Nous ne savons rien du roi de France mentionné ici.* » *Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit de Pépin le Bref auquel l'empereur Constantin V Kopronyme fit présent en 757 d'un orgue construit probablement dans la région de Byzance, sa capitale. Myrtos serait donc une de ces* « *figures byzantines* » *que M. Charles Diehl excelle à dessiner. Ainsi peut s'expliquer que les historiens de l'antiquité aient ignoré ce moderne par rapport à eux, que les Arabes l'aient traduit au Xe siècle en même temps que les autres écrivains grecs et que Ibn An-Nadîm l'ait connu au Xe.*

« Thamara » et notre supplément musical. — I.

Voici de longues années déjà que l'Académie nationale de musique ouvrait ses portes à *Thamara*, le bel opéra de M. Bourgault-Ducoudray. Et le temps, qui emporte si vite le souvenir des œuvres d'art que leur destinée n'a pas marquées pour une vie durable, n'a point encore fait oublier cette musique originale et forte. Si le public, trop vite entraîné par le courant des nouveautés, ne la connaît guère plus, du moins est-elle demeurée vivante dans l'esprit des véritables artistes.

Ce drame musical, par quoi pour la première fois l'auteur abordait le théâtre, révélait des qualités singulières. Drame d'extériorité, à peu de personnages, où entraient en conflit des passions simples et violentes, expression des sentiments collectifs d'un peuple tout entier plutôt qu'étude fouillée des psychologies complexes d'humanités particulières, il s'écartait résolument de l'esthétique et de la dramaturgie wagnérienne, dont l'influence pesait alors si lourdement sur la jeune école musicale française. Le compositeur, en accentuant encore dans sa musique les tendances déjà caractéristiques du livret, avait heureusement évité une imitation toujours dangereuse.

Et son art, libre de toute contrainte, illustrait avec une abondance, une richesse et une nouveauté de forme, bien significatives, les grandes lignes de l'œuvre telle qu'elle avait été conçue.

Le sujet de Thamara est simple, mais non sans grandeur dans sa simplicité. Au lever du rideau, nous sommes dans une ville assiégée, aux murs démantelés, aux édifices déjà demi-ruinés par le canon des agresseurs qui retentit au loin, sourdement. C'est Batron-la-Sainte, sur les rives de la Caspienne. Sous ses murs campent les hordes persanes du Roi des Rois, le farouche sultan Nour-Eddin. La chute de la ville est proche. Et sur les places se lamente la foule du peuple, dans l'attente de l'inévitable destin. En un chœur lugubre dont le thème « Pleure, ô Batron, cité sainte » s'expose tout d'abord à l'orchestre, alternent

en une polyphonie merveilleusement vivante, les gémissements, les terreurs, les vaines supplications...

Un parti de soldats tatars, sous la conduite de Khirvan, leur chef, proclame la nécessité d'une résistance à outrance. Dans la violence brutale des unissons, s'affirme l'inflexible désir de la mort acceptée. Le peuple résiste à ces résolutions suprêmes. A travers un dialogue choral mouvementé, la querelle des deux partis s'accentue, grandit, éclate en un ensemble d'une rare puissance.... Ils vont en venir aux mains quand le temple du feu s'ouvre. Le grand prêtre annonce la mort prochaine de l'impitoyable vainqueur.

Une femme, une vierge, Thamara, sera l'instrument de la vengeance céleste. C'est elle dont la beauté séduira le sultan Nour-Eddin. C'est elle dont la main le saura frapper sans défaillance. Elle a accepté la mission sublime. Elle part donc, aux accents pathétiques d'un vaste chœur où se confondent les sentiments les plus divers, le doute, l'espérance, la confiance, la rage, la fureur : tandis que les fanfares brutales des cuivres de l'orchestre s'unissent à l'ample ensemble des voix.

Tel est ce premier acte dont la couleur musicale est d'une intensité éblouissante, dont la sincérité atteint souvent à la grandeur. Ce qui le rend singulièrement original, c'est l'emploi merveilleux que le compositeur a su faire du style choral, ainsi que dans tout le reste de l'opéra d'ailleurs. Il n'y a là pour ainsi dire qu'un personnage en scène, la foule. Et cette foule est vivante. Ses multiples voix ne s'expriment pas ici dans cette forme artificielle des grands chœurs d'opéra, dont Wagner lui-même n'a pas su s'affranchir lorsqu'il écrivait ses premiers drames romantiques. Au lieu de ces majestueux ensembles de sonorités pleines, beaux sans doute, mais d'une beauté conventionnelle qui n'atteint point la réalité et qui ne l'approche que de bien loin, c'est un échange ininterrompu de brèves répliques, de dialogues choraux coupés de mille façons diverses. Rien qui rappelle cependant dans cette écriture la polyphonie très divisée des chœurs des *Maîtres Chanteurs*, par exemple.

Leur ingénieuse complexité, s'il est permis de le dire, ne donne pas toujours, dans l'œuvre du maître de Bayreuth, ce que l'on serait en droit d'espérer. Car l'infinie variété de ces petits groupes de voix superposés, si précieusement ouvragés, séduisante à la lecture, se réduit bien quelquefois à l'audition en un effet d'ensemble qui n'est pas celui que le compositeur avait espéré. M. Bourgault-Ducoudray procède d'une façon tout autre et, volontairement, très simplifiée. Beaucoup de passages de ses chœurs sont à l'unisson. Et cette apparente pauvreté déguise un art sûr de soi. L'enchevêtement des diverses lignes mélodiques, leur opposition surtout, devient ainsi très clair. Les paroles sont facilement entendues.

L'illusion d'une foule agissante, remuante, grouillante de vie et de passion, s'impose. On peut à peine dire que ce procédé soit moins musical que l'autre. On doit affirmer qu'il est beaucoup plus dramatique.

A ces désespoirs, à ces violences, le deuxième acte apporte un séduisant contraste. C'est le pavillon royal de Nour-Eddin, installé sous les murs de la ville assiégée dans les jardins d'un vieux palais. Le farouche conquérant repose assoupi, tandis qu'autour de lui ses femmes et ses musiciens bercent son rêve de mélopées d'une douce langueur.

C'est un tableau d'un exotisme savant et raffiné où s'est singulièrement complu l'ingénieux maître des rythmes et des tonalités qu'est le compositeur.

La *Revue musicale* donnant en supplément ces pages délicieuses, il peut être inutile d'en marquer le charme et la couleur. Mais il le sera moins d'appeler l'attention sur l'art subtil avec quoi le musicien a utilisé maints souvenirs très précis de la musique orientale qui lui est familière. Cette longue phrase instrumentale du début construite sur une game d'*ut dièse* mineur sans sensible, avec quelle facilité l'auteur la fait-il moduler (si l'on peut user ici de ce mot) en d'autres gammes de même modalité établies sur des degrés différents! cependant que les basses, dans la monotonie persistante du rythme très simple imposé, murmurent vaguement d'indistinctes pédales harmoniques.

Le petit chœur de femmes qui suit est plus original encore avec ses courtes vocalises constantes, les intervalles irrationnels de sa gamme, les flottantes irrégularités de son rythme si particulier. Il faut admirer sans restriction avec quelles rares facultés d'assimilation le musicien a su ici modeler sa pensée, bien plus fidèlement qu'aucun autre compositeur, sur les formes apparentes de l'art de l'Orient dont il donne véritablement plus et mieux que l'illusion.

Mais le sultan s'éveille. Dans une cantilène pénétrante, sur un fluide accompagnement d'arpèges, il décrit la céleste vision qu'il entrevit en rêve. Après le gracieux chœur à cinq temps des femmes, « Au charme fuyant d'un rêve », après l'entrée vigoureusement rythmée des soldats prenant les ordres du maître pour l'assaut définitif du lendemain, une femme inconnue est introduite sous la tente royale.

C'est Thamara, la vierge dont les charmes homicides doivent délivrer la ville expirante. Nour-Eddin du premier coup d'œil est conquis : Thamara, c'est la céleste image entrevue dans son rêve. Il s'abandonne à sa passion soudaine. Mais Thamara, venue la haine au cœur, comme Armide devant Renaud endormi, sent son âme fléchir. L'amour naît en elle à l'aspect de son vainqueur. Elle lutte, elle résiste, elle veut fuir. Mais le destin est plus fort. Et comme le rideau descend, elle tombe défaillante aux bras de son farouche amant.

Le troisième acte s'ouvre sur le même décor. C'est la nuit. Tandis que Nour-Eddin sommeille, Thamara, échappée un instant de ses bras, vient dire ses hésitations, ses craintes, ses remords. Elle aime, elle doit frapper celui qu'elle aime. Et en un long monologue d'expression poignante, elle exhale les angoisses dont son cœur est déchiré, tandis que la voix mystérieuse de chœurs invisibles rappelle son âme défaillante au devoir dont elle assuma la responsabilité sanguinaire. Au loin, tout à coup, le clairon de Batron retentit. C'est l'implacable Khirvan avec ses hordes belliqueuses prêtes à se ruer au camp persan dans le désordre causé par la mort du Sultan.

Il faut agir .. Thamara frappe... Nour-Eddin n'est plus.

Dans un second tableau très bref, Batron en fête, dans l'allégresse de tout son peuple, va célébrer le retour de celle qui vengea les humiliations subies. Les chants de joie retentissent de toutes parts; Khirvan et ses soldats ivres de l'ivresse du triomphe déposent au pied des autels fumants les trophées de leur victoire. A l'écart, à l'avant-scène, la cantilène douloureuse de Thamara trahit sa détresse mortelle. Et quand le grand prêtre la vient chercher pour la conduire au temple où le penple entier va crier sa reconnaissance éperdue, la malheureuse se frappe du poignard dont sa main a frappé Nour-Eddin.

Tel est ce drame, dans sa concision expressive et robuste. S'il est facile d'en tracer une analyse rapide et décolorée, il l'est moins de suggérer par les mots

tout ce que la musique y ajoute de profondeur et d'humanité. Il serait plus malaisé encore de chercher à faire sentir par quoi cette musique, tout humainement expressive qu'elle soit, se distingue si nettement de toute autre. M. Bourgault-Ducoudray, ici surtout, parle une langue qui n'appartient qu'à lui seul, et dont il a forgé à son usage le lexique et la grammaire. Sans imitation artificielle et voulue, sans parti pris volontaire (en dehors des épisodes purement pittoresques, tels que le début du second acte, par exemple), il a transféré dans son style, dans ses rythmes, dans ses mélodies, dans ses harmonies même, un élément de nouveauté inconnu à notre art occidental. Les thèmes y ont une saveur étrange, un caractère je ne dirai pas oriental certes (puisque tout dernièrement je m'efforçais de démontrer l'impossibilité d'une transposition directe), mais tel qu'il nous soit impossible de nous les figurer ailleurs que dans un drame oriental. *Thamara* est orientale comme *Carmen* est espagnole, sans qu'un seul motif authentique et populaire du pays évoqué s'y trouve mis en œuvre.

Par quels artifices est réalisée cette illusion tenace et singulière? Peut-être en prendra-t-on quelque idée en étudiant attentivement telles pages, où les sentiments les plus universels se colorent de cette nuance particulière d'exotisme. Toute la scène du deuxième acte entre Nour-Eddin et Thamara est très remarquable sous ce rapport. La grande beauté du style mélodique de ce finale n'empêche point d'en percevoir les particularités. Ces phrases harmonieuses s'écartent volontiers de nos échelles tonales, ne fût-ce que de loin en loin : des rythmes fixes, formules imposées et persistantes, circulent à travers l'accompagnement fait souvent d'harmonies inusitées conçues dans le même sentiment modal. De brèves vocalises, certains procédés d'ornement qui ne sont pas tout à fait les nôtres, des césures caractéristiques du rythme achèvent de dépayser, malgré soi, l'auditeur.

Outre cette couleur générale, l'originalité du compositeur se revèle, ainsi que je l'ai déjà noté, dans la conception très personnelle qu'il a de l'emploi des masses chorales et dans le procédé d'écriture auquel il s'est arrêté de préférence à tout autre pour animer et diversifier ces ensembles. En ce genre *Thamara* est un modèle dont maint musicien se devrait inspirer. Car sans le souci de réalisme, assez juste en somme, qui tourmente les compositeurs de théâtre, ils n'ont pas su trouver en général la solution de ce problème. Renoncer à toutes les formes établies de l'opéra italien traditionnel, c'est une réforme logique. Reste à savoir si, au nom de la logique, on ne sacrifie pas un peu trop la beauté musicale.

Il y a, dans les masses vocales judicieusement mises en œuvre, une source inépuisable d'effets puissants. Il serait fâcheux de s'en priver sous prétexte de vérité scénique.

Je pense que ce serait assez d'entendre le premier acte de l'opéra de M. Bourgault-Ducoudray pour demeurer convaincu que les chœurs ne sont pas impossibles dans le style dramatique et qu'il ne tient qu'au talent du musicien d'animer leurs mouvements d'une vie aussi intense que celle des protagonistes. Et cette seule démonstration suffirait à conférer à ce drame lyrique, si personnel et si sincère d'autre part, une valeur particulière, telle qu'aucun musicien ne la saurait volontairement méconnaître.

(*A suivre.*) H. QUITTARD.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE MODE MINEUR (VIII)

(Résumé par M. E. Dusselier.)

Je me suis débarrassé de la théorie qui considère le mode mineur comme une corruption du majeur, et qui n'hésite pas à dire que l'accord *do-mi* ♭*-sol* ou *la do* ♮ *-mi* est un accord dissonant, pis encore : un accord *faux*. Si un grand physicien comme Helmholtz n'a pas craint d affirmer pareille chose, c'est que l'esprit de système empêche parfois de reconnaître la vérité ; c'est que peut-être aussi il y a dans les laboratoires où on fait d'ingénieuses expériences sur les harmoniques, un sentiment musical qui n'est pas celui des artistes, et qui, lui surtout, paraît s'écarter de la « justesse » et de la « perfection ».

J'aborde aujourd'hui l'exposé et l'examen du second groupe formé par les théories qui, sans être unanimes à proclamer nettement l'autonomie des deux modes, accordent cependant au mineur une existence propre, indépendante, légitime, ou fournissent tout au moins les éléments d'une doctrine régulière pouvant être constituée à côté de celle qui explique le majeur diatonique. Les idées de Rameau vont être aujourd'hui l'objet principal de ma leçon ; mais, dès maintenant, je tiens à indiquer l'idée générale qui se dégage de toutes les œuvres dont je vais avoir à parler et autour de laquelle je grouperai quelques faits caractéristiques. Cette idée peut être éclairée par les analogies naturelles les plus nombreuses : c'est l'idée d'*opposition. Toute œuvre d'art implique une opposition.* Dans le cas spécial que j'étudie, on pourrait dire : le mineur est l'opposé du majeur. Je ne m'attarderai pas à définir ce que c'est que l' « opposition » ; au lieu de chercher à éclairer les choses avec des mots, il vaudra beaucoup mieux observer des faits.

Cette idée d'opposition a été présentée, à propos du mode mineur, de différentes manières ; j'en distingue cinq : 1° on l'a montrée d'abord dans l'analyse directe des intervalles qui constituent les deux accords parfaits : l'un à la tierce majeure au grave, l'autre à l'aigu ; 2° on l'a cherchée dans les formules mathématiques qui représentent les intervalles des deux accords et les expriment ; 3° on a cru la trouver dans les lois qui régissent la résonance de plusieurs corps vibrant simultanément (c'est le cas de Rameau) ; 4° on a cru qu'elle était purement subjective et avait pour base l'organisation de notre appareil auditif ; 5° on s'est flatté de prouver enfin que la loi d'opposition était comme incluse dans la résonance multiple et pouvait être considérée comme l'envers réel du phénomène qui, un son quelconque étant émis sur une corde tendue, donne les éléments du mode majeur. De ces cinq modes d'opposition, je n'aurai à mentionner, à propos de Rameau, que les trois premiers ; le 4e et le 5e appartiennent à des théoriciens récents et même contemporains.

Dans les ouvrages des théoriciens antérieurs au XIXe siècle, ouvrages singulièrement confus pour la plupart et dans lesquels le lecteur moderne a souvent peine à se reconnaître, je vais choisir ce qui se rapporte le plus nettement à l'idée

générale que je viens d'indiquer Ensuite nous élargirons un peu notre horizon, et nous examinerons cette idée en elle-même.

Rameau a définitivement exposé ses idées sur le mode mineur dans l'opuscule intitulé *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). C'est une œuvre de maturité, où le grand compositeur a consigné le résultat des réflexions de toute sa vie. Il avait alors 67 ans. Depuis plus de 30 ans il s était préoccupé, non pas seulement d'indiquer, comme la plupart de ses prédécesseurs, les règles de l'enchaînement des accords, mais de découvrir la loi qui détermine la formation des accords eux-mêmes. Le besoin de son esprit, c'était celui de l'unité. Il est arrivé à le satisfaire pleinement à l'aide d'une doctrine très claire et très solidement établie, qui, aujourd'hui, serait très éloignée de pouvoir justifier les hardiesses de l'art contemporain, mais qui s'adapte bien à la conception musicale qu'avaient autrefois les classiques. Cette doctrine, à laquelle il était attaché par une foi profonde et dont la découverte fut pour lui une révélation, il l'a présentée avec un esprit à la fois révolutionnaire et sage, une méthode pour arriver à une vérité ferme, et une netteté, une aisance simple, parfois aussi une lenteur du style, qui rappellent le *Discours de la méthode* de Descartes. Rameau fait table rase de tout ce qu'on a écrit avant lui sur la théorie musicale; il afffirme que les anciens, les Grecs, ont ignoré les vrais « fondements de l'harmonie », puisqu'ils n'ont jamais admis que les consonances d'octave, de quinte et de quarte, en négligeant les tierces ; il se pose même en adversaire de Zarlino, quoique bien souvent il se rapproche de lui, à son insu. Que va-t-il mettre à la place de tout cela ?

Le trait de lumière, pour lui (p. 12), fut la découverte de ce fait qu'un son musical est un composé : il contient une sorte de chant intérieur, inséparable de son émission, et dont il est en même temps le générateur, l'accompagnement et la synthèse. Ce chant c'est celui de la double quinte et celui de la dix-septième du son émis : 4 : 5: 6.

Dans les « harmoniques » Rameau trouve tout ce qui est nécessaire pour un grand nombre de parties de la théorie musicale : il en déduit la notion de l'harmonie, celle qui est constituée par l'accord *do-mi ♮-sol*, et qu'il appelle « parfaite » parce qu'elle est fournie par la nature ; il en déduit aussi la notion du renversement des accords compatible avec leur identité, puisque les harmoniques donnent l'accord parfait dans des positions qui ne sont autres que des renversements ; il en déduit aussi la théorie de la dissonance obtenue par une 3e tierce que l'on ajoute à l'aigu de l'accord parfait ; il en déduit enfin la gamme diatonique ; et comme tout cela provient d'un principe unique, il appelle le *son* qui est générateur : *basse fondamentale*. (Cette basse fondamentale ne doit pas être confondue, cela va de soi, avec la *basse générale* ; celle-ci est la succession des notes avec lesquelles le musicien constitue la partie inférieure d'une composition, celle qui est destinée à servir de support à toutes les autres ; et plusieurs musiciens — Berlioz, pour n'en citer qu'un — l'écrivent assez arbitrairement. La « basse fondamentale » — qui n'est pas écrite, ou peut ne pas l'être — est indépendante des caprices de l'artiste : c'est la note génératrice de l'accord qui lui est superposé. Ainsi, la note fondamentale de l'accord *ré♮-mi♮-sol♯*, c'est *mi♮* ; la fondamentale de l'accord *do♯-mi♮-sol♮*, c'est *la* ; la fondamentale de l'accord de sixte *ré♮-fa♮-si♮*, c'est *sol*, etc. Tout se ramène à cette « note fondamentale » que Rameau appelle aussi *centre harmonique*.)

Par là, le mode majeur se trouve expliqué, et se voit immédiatement investi

d'un privilège ; il est fourni par la nature ; or, tout ce qui vient de la nature est parfait. Le mode majeur est donc parfait. Il est constitué par la progression que Rameau appelle *harmonique*.

Quant au mode mineur, Rameau l'explique à l'aide d'une seconde expérience bien différente de la première, mais qui lui permet de laisser toujours en place sa « basse fondamentale » et de lui attribuer un rôle souverain.

(Rappelons-nous que Rameau désigne les harmoniques supérieurs par les fractions 1/2, 1/3, 1/4, etc..., au lieu des entiers 2, 3, 4..., parce qu'il considère la longueur des cordes, et non le nombre des vibrations, qui est en raison inverse.)

« Si l'on accorde d'autres corps sonores qui soient avec ce principe (la note fondamentale) en même rapport que les sons qu'il fait entendre, non seulement comme son tiers et son cinquième, mais encore comme son triple et son quintuple, il les fera tous *frémir* (sic), avec cette différence que les premiers frémissent dans leur totalité, au lieu qu'il force les derniers à se diviser dans toutes les parties qui en sont l'*unisson* ; de sorte qu'en ce cas il a, sur ses multiples, même puissance que sur ses sous-multiples. Ces expériences sont également sensibles à l'oreille, à l'œil et au tact (p. 21-22).

De cette dernière puissance du principe sur ses multiples naissent ces rapports 5 (*la* ♭), 3 (*fa*), 1, qui, réduits à leurs moindres degrés, donnent 6 : 5 : 4, soit l'inverse de la proportion précédente (4 : 5 : 6) ou proportion « arithmétique ».

« La différence de ces deux proportions consiste dans une transposition d'ordre entre les deux tierces, dont la succession forme de chaque côté la quinte ; d'où il est évident que la seule quinte constitue l'harmonie, et que les tierces la varient. Cette variété des tierces se distingue en deux genres (modes), l'un majeur, lorsque la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire la première, comme dans la proportion harmonique réduite à ses moindres degrés ; l'autre mineur, lorsque la tierce mineure est au grave ».

Il y a cependant une différence dans la genèse des deux modes, et c'est ici que Rameau apporte une réserve précise à la théorie qui semblait mettre le majeur et le mineur au même rang, en leur attribuant une égale autorité. Cette différence est la suivante : le majeur est fourni par des harmoniques dont la série s'organise d'elle-même, automatiquement, et réellement, sur une seule et unique corde, quand on la met en vibration en la touchant sur un point quelconque, corde que l'on peut remplacer par ses subdivisions ; le mineur est suggéré, plutôt que donné, par plusieurs cordes, lorsqu'elles sont d'une longueur déterminée qui leur permet d'entrer en sympathie avec le « principe », le son fondamental générateur des harmoniques d'en haut ; de plus, *les cordes ne résonnent pas : elles ne font que « frémir », sans produire de son.* C'est une ébauche, un commencement, rien de plus. « Cette différence du propre ouvrage de la nature (le majeur) à celui qu'elle se contente d'indiquer (le mineur) est bien marquée, en ce qu'il y a *résonance* du genre majeur dans le corps sonore d'*ut*, au lieu qu'il n'y a qu'un simple « frémissement » par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre mineur, comme on l'a vu par la manière dont se forme la proportion arithmétique » (p. 63).

Si l'harmonique commun aux trois notes *fa*, *la* ♭, *do* ♮, devient sensible, c'est parce que la nature impose à ces cordes une division qui les met à l'unisson d'une note supérieure. Elle leur impose la division et la vibration partielles, d'après cette loi ; elle ne leur permet pas la vibration en totalité, qui, seule,

donnerait les intervalles constituant l'accord mineur. Il suffit cependant que cette vibration totale et les conséquences qui en résulteraient soient suggérées comme possibles, par les conditions mêmes de la « proportion arithmétique », pour que le musicien voie là un nouveau plan tout tracé et s'applique à parfaire ce que la nature a seulement ébauché.

Telle est la pensée de Rameau. J'appuierai mon interprétation par la lecture d'un texte qui se rapporte à la 2e partie de la théorie : « On ne peut supposer la résonance des multiples (harmoniques inférieurs) dans leur totalité, pour en former un tout harmonieux, qu'en s'écartant des lois de la nature ; si, d'un côté, elle indique la possibilité de ce tout harmonieux par la proportion qui se forme d'elle-même entre le corps sonore et ses multiples considérés dans leur totalité, de l'autre elle prouve que ce n'est pas là sa première intention, puisqu'elle force ces multiples à se diviser, de manière que leur résonance, dans cette disposition actuelle, ne peut rendre que des unissons... Mais ne suffit-il pas de trouver dans cette proportion l'indication de l'accord parfait qu'on en peut former ? » (p. 65-6). Comme « la nature n'offre rien d'inutile », le musicien ne saurait négliger les ressources qu'elle lui offre en dehors des harmoniques supérieurs ; mais il ne doit pas renverser ou altérer l'ordre naturel des préséances : il ne doit pas oublier que, le mode majeur étant donné clairement par la nature, « il n'est plus en notre pouvoir d'y rien changer » (p. 69). La nature veut « que le principe qu'elle a une fois établi, donne partout la loi, que tout s'y rapporte, que tout lui soit soumis et subordonné : harmonie, mélodie, ordre, mode, genre, effet, tout enfin ». Il faut s'interdire d'innover par ailleurs de façon à déranger « ce qui est établi » ; on ne doit considérer les nouveaux éléments dont on peut tirer parti que comme un moyen de variété (p. 69).

Et c'est bien ce qui a lieu. Le mode mineur n'est qu'une variété introduite dans ce que Rameau a appelé « le souverain de l'harmonie ». Le mode majeur — ne cessant pas de gouverner et d'être « principe » — organise, en le dominant, le nouveau venu. D'abord « il se choisit lui-même un son fondamental qui lui devient subordonné et comme propre, et auquel il distribue tout ce dont il a besoin pour paraître comme générateur » (p. 71). C'est comme une délégation de pouvoirs et un prêt d'autorité en vue d'un gouvernement à deux : on dirait un roi qui installe un vice-roi. « En formant la tierce mineure de ce nouveau son fondamental, qu'on juge bien devoir être le son *la*, le principe *ut* lui donne encore sa tierce majeure *mi* pour quinte... Ainsi ce nouveau son fondamental, qu'on peut regarder pour lors comme générateur de son mode, ne l'est plus que par subordination ; il est forcé de suivre, en tout point, la loi du premier générateur qui lui cède seulement sa place dans cette seconde création, pour y occuper celle qui est la plus importante » (p. 71-72).

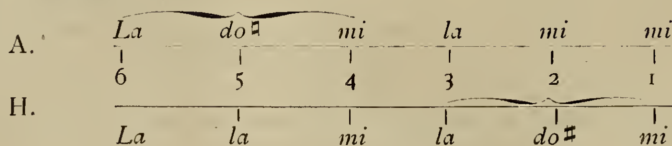
Telle est, dans ses traits généraux, la théorie de Rameau.

Elle aussi est entachée d'esprit de système. L'auteur a trouvé une idée qui l'a séduit par sa simplicité et les solutions qu'elle permet de donner à plusieurs problèmes ; c'est le phénomène de la résonance multiple ; cette idée s'est emparée de son esprit, et il faut que toutes les parties de la théorie musicale, de gré ou de force, se soumettent à elle. L'importance prépondérante attribuée au mode majeur se rattache elle-même à une idée plus générale, à savoir que la nature trace à l'art une voie dans laquelle il doit rester, et que ses indications veulent être considérées comme immuables. La nature veut, ou indique ceci ; la nature

défend cela... Rameau en parle avec la même sérénité de certitude et la même foi que les théologiens du XVII[e] siècle lorsqu'ils parlaient de Dieu et de la Providence. Toute sa construction est peut-être bien fragile. En somme, c'est une doctrine de transition qui, tout en cherchant les éléments du mode mineur en dehors du mode majeur, ramène pourtant le premier au second. Plus tard. au XIX[e] siècle, on a été moins timide : là où Rameau ne voyait qu'une « indication », d'autres théoriciens ont prétendu qu'il y avait une volonté clairement exprimée par la nature ; je veux dire qu'ils ont affirmé la réalité des harmoniques d'en dessous comme égale à celle des harmoniques d'en dessus.

Quoi qu'il en soit, retenons de la théorie que je viens de résumer l'idée principale qu'elle met en lumière : l idée d'opposition, le majeur et le mineur étant constitués par deux séries d'éléments qui sont le contraire exact l'une de l'autre et produisant deux accords parfaits où les mêmes intervalles sont présentés dans un ordre inverse. Cette idée mérite de nous arrêter, car elle appelle certains commentaires. Rameau ne s'en servait pas le premier, dans la théorie musicale, lorsque, sur la même ligne que les harmoniques supérieurs et les sous-multiples du son fondamental, il plaçait, mais dans une direction contraire, les multiples. Deux musiciens du XVI[e] siècle avaient déjà fait de cette idée la base de leur doctrine. Le premier, c'est Zarlino, en 1558. Avant lui, on était surtout frappé de la variété des consonances, considérées comme choses distinctes, et on les étiquetait, on les classait d'après la tradition, plus encore que d'après leurs effets réels. Zarlino proclama que l'important ce n'est pas le nombre *des* consonances, mais *les formes* que peut prendre *la* consonance : elles sont déterminées, dans l accord parfait, par la note qui fait la tierce avec le son fondamental et qui donne à la quinte soit une division harmonique (tierce majeure au grave), soit une division arithmétique (tierce majeure à l'aigu) : il opposa ainsi l'accord majeur à l'accord mineur, en montrant que l'un était l inverse de l'autre. Il a même donné au 30[e] chapitre de ses *Institutions harmoniques* les deux proportions, harmonique et arithmétique, dont l'idée a été reprise par Rameau en disant que toute musique était fondée sur l'une ou sur l'autre : la première, formée de l'octave (*dupla*), de la quinte de l'octave (*sesquialtera*), etc..., il l'appelle du nom général de *proportioni* POSITIVE et REALI ; la seconde, formée de l'octave inférieure (*subdupla*), de sa quinte (*subsesquialtera*), etc..., il l'appelle *proportioni* PRIVATIVE.

L'Espagnol Francisco Salinas, auteur du *De musica libri VII* (Salamanque, 1577[1]), fait à son tour l'éloge enthousiaste de ce « nombre six » dans lequel Zarlino voyait toute l'harmonie, et il montre son importance dans une double fonction : les rapports de l'unité avec les fractions : 1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : 1/6, et celles de l'unité avec chaque terme de la série : 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6. Il avait même donné le diagramme des deux progressions, arithmétique et harmonique. A l'extrémité gauche du premier (progression arithmétique) se trouve l'accord parfait mineur (*la-do-mi*) ; à l'extrémité droite du second se trouve l'accord parfait majeur (*la-do ♯-mi*) :



Cette idée d'opposition, qui est à la base de toutes ces théories, et que nous venons de rencontrer sous plusieurs formes, peut être maintenant examinée en elle-même. Nous devons nous demander si son importance est restreinte à l'étude de deux modes, et si elle ne présente pas un intérêt plus considérable, en dehors du cas spécial où on l'a introduite comme moyen d'explication. Nous venons d'étudier sous un de ses aspects principaux une question technique ; demandons-nous si le principe dont il s'agit ne pourrait pas s'appliquer à d'autres parties de l'art musical, et enfin si nous ne serions pas ici en présence d'une loi générale régissant les arts du rythme et, plus encore, ayant son fondement dans la nature. En musique, tout est harmonie ; on pourrait aussi bien dire que tout est opposition. Voici un certain nombre de catégories de faits qui permettraient un tel paradoxe, lequel, d'ailleurs, n'est nullement contradictoire avec l'idée d'harmonie.

Je remarque d'abord que si on établissait le schéma des œuvres classiques au point de vue des modes employés, on verrait que le majeur et le mineur s'opposent constamment l'un à l'autre dans le plan de la composition et dans la trame du discours musical. Cette opposition est quelquefois indiquée explicitement comme dans les pièces où deux parties qui se font équilibre portent les titres *maggiore* et *minore ;* mais, là même où elle n'est pas l'objet d'un dessein formel de la part du compositeur, cette alternance est la loi de la composition et même, dans une période isolée, celle de la syntaxe musicale. Voici l'*adagio* de la *Sonate pathétique*, laquelle est un si bel exemple de l'emploi du mineur. La première période, répétée 2 fois (8 + 8), est écrite en majeur, et il y a là une première opposition avec les deux morceaux qui précèdent (*allegro* et *introduction*) ; cette période est suivie d'une phrase en mineur complétée par une formule de transition (6 mes.) où les deux modes sont associés et qui aboutit à un retour du majeur. Nous avons donc pour cette première partie le schéma suivant :

majeur, *mineur*, majeur ;

la 2e partie de l'adagio reprend cette symétrie dans l'ordre renversé :

mineur, majeur, *mineur*.

La dernière partie, qui reprend la phrase initiale avec sa répétition à l'octave, continue l'alternance des deux formes, puisqu'elle est écrite en majeur. Il y a là sans doute symétrie, variété, équilibre, mais il y a aussi opposition ; et si c'est le majeur qui prédomine dans cet *adagio* de la *Sonate pathétique*, c'est que le mineur tient la plus grande place dans les deux premiers mouvements de la sonate, et qu'il y a comme une revanche à prendre sur lui. L'*Appasionata* (op. 57), qui peut être placée à côté de la *Pathétique*, est construite sur un plan analogue, mais plus large. L'adagio, qui est un chant avec des variations, est tout entier en majeur, mais encadré dans deux autres pièces en mineur.

Il n'y aurait donc rien d'anormal à dire que la musique est constituée sur deux principes différents et d'une valeur égale, en somme, puisque nous voyons constamment la composition et la phrase elle-même osciller de l'un à l'autre. — L'*opposition* peut être observée encore dans la coordination ou l'agencement d'un grand nombre de faits : elle existe dans la suite des mouvements employés, *allegro* — *adagio* — *presto*, ou dans le caractère tour à tour grave ou rapide, enjoué passionné, de ces divers mouvements ; et c'est, je crois, une excellente règle que

de donner à l'unité rythmique, dans chacune des parties d'une sonate, une valeur qui est un multiple ou un sous-multiple de l'unité-type, adoptée par le compositeur ou le virtuose, au début de l'œuvre. L'opposition existe dans notre système de mesure, à la fois binaire et ternaire ; bien plus, elle s'établit parfois entre la mesure — qui n'est qu'un cadre abstrait — et le rythme qui la remplit, mais en entrant en conflit avec elle et en créant un dualisme qui est parfois la source des effets les plus originaux et les plus agréables. La loi de l'opposition régit toute œuvre rythmée (au sens large du mot), toute œuvre formée de strophes, d'antistrophes et de systèmes, qu'il s'agisse d'une chanson populaire, d'une symphonie ou d'une fugue ; elle domine la polyphonie, puisque les voix associées ne doivent pas avoir des mouvements semblables ; elle se retrouve dans l'harmonie, je veux dire dans la constitution des deux accords parfaits, comme nous l'avons vu, et dans l'enchaînement des accords, où tout peut se ramener à deux phénomènes : *attraction* et *inhibition*, sympathie et antipathie, « parenté » d'accords qui s'appellent, ou non-parenté d'accords qui se repoussent. C'est l'opposition qui sert de base à l'art de l'exécutant, à ce qu'on pourrait appeler l'éloquence musicale. Et par là, je n'entends pas ces contrastes de *forte* et de *piano*, de lié et de piqué, d'*accelerando* et de *rittardando*, dont il ne faut pas abuser, bien que de tels procédés soient essentiels à la musique ; je veux parler de la loi fondamentale d'expression, qui se déduit de la structure normale de la mélodie. Le mouvement naturel de la phrase musicale est de monter de la tonique à la dominante, puis de retourner de la dominante à la tonique ; elle refait deux fois le même chemin, d'abord pour atteindre au sommet, puis pour revenir à son point de départ. Passage du repos au mouvement, puis du mouvement au repos (quand la cadence est parfaite et non incomplète) ; ascension, puis descente : telle est la loi de son développement, ou de ses démarches. Il en résulte qu'une phrase musicale se compose de deux parties, représentées par le schéma suivant :



La seconde de ces deux parties est exactement l'inverse de l'autre. Et le dessin qui les symbolise — dessin qu'on peut comparer à celui du fronton d'un temple grec — se trouve indiquer en même temps, de la façon la plus naturelle et la plus exacte, le genre d'exécution qui convient ici : *crescendo* et *diminuendo*. L'énergie de l'esprit qui pense, de la voix qui chante ou de la main qui joue, se déploie peu à peu pour atteindre le sommet de l'effort et de la période, puis elle décroît pour reprendre son état initial. — Enfin l'opposition apparaît à chaque instant dans cette partie de l'art musical qui aujourd hui est si importante et, parfois même, a une tendance à absorber les autres, je veux dire l'instrumentation. De même qu'en architecture tous les effets sont obtenus par des oppositions de lignes et de formes (lignes droites et courbes, horizontales et verticales, pleins et vides...) ; de même qu'en peinture l'harmonie des couleurs, qui est elle aussi une musique, suppose des contrastes de tons analogues à ceux des formes, des lignes et des attitudes : de même, dans un orchestre, les timbres des instruments à cordes, ceux des instruments en bois, ceux des cuivres, forment des

familles distinctes, et produisent un bon effet d'ensemble par une harmonie qui implique l'opposition. (C'est là un des secrets de l'art de Gluck.)

Arrivés à ce point de nos remarques, nous pourrions aller encore plus loin, et examiner, sous sa forme la plus générale et la plus haute, le problème que suggère la coexistence du majeur et du mineur, considérés comme un des contrastes fondamentaux qui servent de base à la musique. Ici, le sujet à traiter serait d'ordre philosophique, et je me bornerai à indiquer, pour ne pas tomber dans une digression qui excéderait ma compétence, le beau livre où M. Tarde a montré que partout, dans la nature et dans la vie sociale, régnaient une sorte de symétrie retournée, la corrélation et la correspondance par séries inverses, la contre-similitude, la réédition à rebours des mêmes types, — le conflit, — en un mot : l'opposition, complétée par l'*adaptation*.

Nous allons retrouver ce principe sous d'autres formes en examinant de nouvelles théories relatives au mode mineur.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

Concerts.

Pau. — *Saison 1905-1906*.— Grâce à la nouvelle direction, les représentations théâtrales ont eu lieu tous les soirs avec un grand éclat : les artistes femmes et hommes ont chanté d'une façon véritablement supérieure, l'orchestre a été conduit par M. Bergalonne, la mise en scène a été très bien réglée par le directeur de la scène M. Lenéka. Parmi les opéras et les opéras comiques qui ont eu beaucoup de succès, on doit citer : *Manon*, *Mignon*, *Carmen*, *Paillasse*, *Hamlet*, *Werther*, *Samson et Dalila*, *Lakmé* et *Orphée*.

Les concerts classiques qui ont eu lieu cette année dans la salle du théâtre ont été dirigés par Edouard Brunel, au nombre de six, pendant les mois de novembre et de décembre 1905 ; parmi les auteurs modernes qu'il a fait connaître, nous pouvons citer Saint-Saëns (festival), Gabriel Fauré, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Massenet, etc. Les autres concerts (du 7e au 10e) ont été ensuite conduits par M. Pennequin, directeur du Conservatoire de Bordeaux. En dehors des œuvres classiques, on a eu le plaisir d'entendre des œuvres de Charpentier, de Vincent d'Indy, de Leborne (*les Girondins*), 3 préludes de Saint-Saëns, etc. Mme Chrétien Vaguet et Mlle Mary Garnier ont prêté leurs voix à ces manifestations artistiques, et Mlle Geneviève Dehelly, 1er prix de piano du Conservatoire de Paris, a montré son grand talent de pianiste en interprétant trois morceaux.

A titre de document au point de vue musical, nous devons citer les auditions musicales données par M. Luard, organiste anglais, par MM. Schidenhelm et Maufret, tous les deux pianistes, par M. Palatin, violoniste d'un grand talent.

EMILE GRÉGOIRE.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Pleyel. — 23 mars, Mlle Suzanne Labarthe avec MM. Frölich et Geloso (au programme, œuvres de Mozart, Gluck, Brahms, Schubert, etc.). — 27 mars, Mlle Fernande Reboul avec Mme Poinsot et M. Alexandre Georges (œuvres de

Beethoven, Boëllmann, Boccherini, etc.). — 31 mars, récital de piano donné par M J. Morpain (œuvres de Schumann).

Salle Erard. — 26 mars et 30 mars, récital de piano donné par M. Emile Sauer (œuvres de Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, etc.).

Salle Berlioz. — 30 mars, Mlle Nazly Bittar et M. André Bittar (œuvres de Mozart, Chopin, Bach, Massenet, Händel, etc.).

Salle des Agriculteurs. — 24 mars, séance de musique de chambre donnée par M. Edouard Risler avec M. Gabriel Willaume (au programme, œuvres de Beethoven, Th. Dubois, Saint-Saëns). — 26 mars, Mlle Lily Franconie avec Mlle Richez, MM. L. Brémont et Paul Minsart (au programme, œuvres de Franck, Brahms, Sarasate, etc.). — 23 et 28 mars, deux séances de musique vocale (ancienne et moderne) ont été données par Mme Marie Mockel et M. Stéphane Austin (au programme, œuvres de Lulli, Rameau, Méhul, Boïeldieu, Vincent d'Indy, César Franck, etc.).

Salle de la Société de Géographie. — 30 mars, M. Gustave Borde (œuvres de Schumann, Schubert, Haydn, Chopin, etc.).

Monte-Carlo. — Après la longue et glorieuse série d'opéras qui, de *Nabuchodonosor*, *Ernani*, *Rigoletto* et *le Trouvère* jusqu'à la *Forza del Destino*, avaient conquis à Verdi l'admiration universelle, le musicien, dont on adorait partout les cantilènes, se recueillit durant cinq années. Wagner ne fut pas étranger à ce long silence d'un maître jusqu'alors prodigieusement fécond. La formidable évolution que le compositeur allemand imposait au théâtre motiva cette retraite laborieuse de Verdi, qui modifia sa manière, sans brûler toutefois ce qu'il avait adoré : Verdi, plus sage, ou plus puissant que beaucoup d'autres, sut, en améliorant sa formule théâtrale, ne rien perdre de sa nature musicale ; Verdi sut profiter de Wagner, sans le subir.

Si *Aïda*, jouée en 1871, passe communément pour l'œuvre type de la transformation dramatique de Verdi, ce fut, en réalité, *Don Carlos*, créé en 1867 à Paris, sur la scène de l'Académie, alors impériale, de musique, qui marquait la première étape de la nouvelle voie qui s'acheva, plus tard, avec *Otello* et *Falstaff*.

Don Carlos échoua : ni le public, ni la critique ne voulurent rien comprendre à cet opéra san airs, sans cavatines, sans récitatifs, mais de mélodie continue : on se récria contre cette *mélopée* interminable (le mot est du critique Louis Roger) et, depuis presque quarante ans, *Don Carlos* semblait à jamais naufragé, lorsque M. Raoul Gunsbourg, qui depuis quelques années songeait à ressusciter cet opéra, eut l'heureuse inspiration de profiter de la date du centenaire de Schiller pour rendre au public d'aujourd'hui, avec un éclat de commémoration, l'œuvre si longtemps méconnue de Verdi.

Disons-le tout de suite : le succès a dépassé l'espérance. *Don Carlos* a triomphé, magnifiquement.

Le libretto, très adroitement tiré par Joseph Méry et Camille du Locle du magnifique drame de Schiller, offrait au musicien des situations admirables, d'un tragique grandiose et profondément humain. Verdi, sans s'attarder à des morceaux conventionnels, a composé la musique — non pas seulement des épisodes — mais de tout le drame : c'est une partition qui fait bloc. La grande ligne mélodique part des premières mesures du bref prélude pour se continuer, et ne s'achever qu'au dénouement. C'est, avant tout, de la musique de théâtre,

— qui reste toujours de la musique délicieuse : tendre, câline, émue, véhémente, puissante, grandiose ; cette musique chante éperdument, italienne certes (et qui s'en plaindrait ?) mais universelle aussi par son humanité. Ce n'est pas seulement l'inspiration, c'est le génie qui déborde d'un bout à l'autre de ce chef-d'œuvre exquis et magnifique.

C'est un très grand honneur pour le théâtre de Monte-Carlo d'avoir tiré de l'ombre cet opéra, jadis si injustement accueilli. Le charme que nous y avons trouvé, l'admiration où nous contraint cette œuvre magistrale, rendent pour nous incompréhensible l'hostilité de nos devanciers. Verdi, alors dans toute sa force, a écrit là une œuvre de puissance incomparable.

Rarement chef-d'œuvre fut mieux interprété : Mlle Géraldine Farrar est une exquise Elisabeth de Valois : cette jeune et belle artiste, dont la voix idéalement pure est d'un superbe éclat, s'y est montrée charmante et émouvante, et y a conquis un très grand succès. M. Renaud, dans le rôle du marquis de Posa, fit acclamer une fois de plus son merveilleux talent de chanteur et de comédien. M. Chaliapine fut un Philippe II tragique et sombre, avec un relief saisissant. M. Bouvet, dans le rôle du grand inquisiteur, a produit une profonde impression. M. de Marchi, le célèbre ténor italien, a superbement chanté le rôle de Don Carlos. Et Mme Parsi Pertinella, dans le rôle dramatique de la princesse Eboli, fit applaudir sa belle voix de contralto.

Les chœurs ont un rôle important dans *Don Carlos* : on a justement admiré leur perfection vocale et leur animation, remarquablement réglée.

L'orchestre était dirigé par M. Brunetto, un chef italien plein de fougue, doublé d'un musicien consommé ; la partition de *Don Carlos* fut exécutée avec une précision et une richesse de nuances qui méritent les plus sincères éloges.

— Un excellent accueil vient d'être fait à Monte-Carlo au *Démon*, de Rubinstein, créé en 1875 à Saint-Pétersbourg, représenté à Londres, en 1881, mais qui n'avait pas été joué depuis. G. P.

Les concerts classiques, sous la direction de M. Léon Jehin, attirent toujours un public nombreux auquel les programmes, très variés, offrent des œuvres nouvelles et l'attrait des virtuoses les plus célèbres.

Ces jours derniers, excellente représentation de la *Vie de Bohème* de Puccini. L'œuvre délicieuse du maestro italien a retrouvé son habituel succès. Elle était interprétée, pour les principaux rôles, par les artistes de l'Opéra-Comique : Mme Marguerite Carré, qui incarne à ravir le personnage de Mimi, M. Clément, dont la jolie voix de ténor fait merveille dans le rôle de Rodolphe, M. Bouvet, un Marcel de belle allure, M. Jean Périer, parfait dans le rôle de Colline, et M. Chalmin, un Schaunard fort pittoresque.

Mme Chassang, qui jouait le rôle de Musette, y a fait applaudir sa jolie voix et son brillant talent de comédienne.

L'orchestre et les chœurs sous l'habituelle direction de M. Léon Jehin. P. G.

M. Joseph Debroux. — Continuant une série des plus heureuses, M. Joseph Debroux, si brillamment appliqué à nous faire connaître les violonistes français du XVIIIe siècle, a donné, le lundi 19 mars, à la salle Pleyel, un très beau concert où il nous a fait entendre des concerti de Jean-Marie Leclair, Louis Aubert le fils (1720-1771), Louis Aubert. et des sonates (avec accompagne-

ment du clavecin et du quatuor) de François du Val (... 1723), de J.-B. Senaillé le fils (1687-1730), Branche (né en 1722). Quelques-unes de ces pièces, d'un style à la fois aimable et grand, rappellent la manière de Händel et de Bach. M. Debroux les exécute avec foi, en virtuose impeccable, familiarisé depuis longtemps avec des chefs-d'œuvre. Il faut le remercier doublement, pour son talent de grand artiste, et pour le soin qu'il met à sauver de l'oubli des pièces charmantes où revit toute la grâce de l'Ancien Régime.

M. Sylvio Lazzari. — Le 15 mars, à la salle Molière, grand succès obtenu par l'exécution (que dirigeait l'auteur lui-même) de quelques œuvres de Sylvio Lazzari ; entre autres, le Prélude d'*Armor*, que tous les grands orchestres contemporains ont déjà joué, et qu'on peut classer parmi les chefs-d'œuvre de la composition musicale.

Informations.

Conservatoire. — Par suite du décès de Mme Tarpet, un emploi de chargée de cours titulaire d'une classe préparatoire de piano (élèves femmes) se trouve vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les candidats à cet emploi devront se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national dans un délai de vingt jours à partir du 15 mars 1906.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Cette. — Par arrêté préfectoral en date du 17 mars, Mlle Buchel est nommée professeur de piano préparatoire (élèves femmes), et Mme Bénézech, née Pagès, est nommée professeur de solfège préparatoire (élèves femmes) à l'Ecole nationale de musique de Cette.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 février	*Aïda.*	Verdi.	15.304 76
23 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	18.005 41
24 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.419 »
26 —	*L'Étranger. — La Ronde des Saisons.*	V. d'Indy. H. Büsser.	15.004 41
28 —	*Paillasse. — Coppélia.*	Léoncavallo. Delibes.	14.938 76
2 mars	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	17.573 41
3 —	*Aïda.*	Verdi.	13.005 »
5 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	15.662 41
7 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. H. Büsser.	13.925 26
9 —	*Aïda.*	Verdi.	16.394 41
10 —	*L'Étranger. — Coppélia.*	V. d'Indy. L. Delibes.	10.115 »
12 —	*Le Cid.*	Massenet.	14.727 41
14 —	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	16.369 26
16 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	17.079 41
17 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	11.756 »
19 —	*L'Étranger. — La Ronde des Saisons.*	V. d'Indy. H. Büsser.	12.223 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 février au 19 mars 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 février	*Werther.*	Massenet.	7.312 »
21 —	*Carmen.*	Bizet.	6 672 50
22 —	*Le Roi d'Ys.*	E. Lalo.	9.286 44
23 —	*Manon.*	Massenet.	8.765 50
24 —	*Fra Diavolo. — La Navarraise.*	Auber. Massenet.	9.658 88
25 — matinée	*La Traviata. — La Fille du Régiment.*	Verdi. Donizetti.	7.110 50
25 — soirée	*Mignon. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	A. Thomas. Nicolo.	6.443 50
26 — matinée	*La Vie de Bohème. — Les Noces de Jeannette.*	Puccini. V. Massé.	5.126 »
26 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	8.871 50
27 — matinée	*Lakmé. — Le Caïd.*	L.Delibes.A.Thomas.	9.696 50
27 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.870 50
28 —	*Werther.*	Massenet.	5.569 50
1er mars	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.957 34
2 —	*La Coupe enchantée. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	G. Pierné. M. Widor.	4.327 50
3 —	*Le Roi d'Ys.*	E. Lalo.	9.657 72
4 — matinée	*Fidélio.*	Geväert.	5.800 »
4 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	6.404 50
5 —	*Mireille.*	Gounod.	4.600 50
6 —	*Carmen.*	Bizet.	7.595 50
7 —	*Lakmé. — Le Chalet.*	L. Delibes. Adam.	6.855 50
8 —	*Werther.*	Massenet.	9.471 94
9 —	*Cavalleria rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni. Massenet.	7.334 50
10 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.525 88
11 — matinée	*La Fille du Régiment. — La Traviata.*	Donizetti. Verdi.	5.480 50
11 — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	5.913 »
12 —	*Les Pêcheurs de Saint-Jean. — La Coupe enchantée.*	M. Widor. G. Pierné.	4.508 »
13 —	*Manon.*	Massenet.	9.191 50
14 —	*Carmen.*	Bizet.	7.342 50
15 —	*Le Roi d'Ys.*	E. Lalo.	8 956 50
16 —	*Cavalleria rusticana. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Mascagni Massenet.	7.103 50
17 —	*La Vie de Bohème.*	Puccnî.	9.648 72
18 — matinée	*Mignon. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	A. Thomas, Nicolo.	6.161 »
18 — soirée	*Louise.*	G. Charpentier.	4.728 50
19 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	4.034 »

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters pour 1905, 12e année, édité par Rudolph Schwartz, Leipzig, chez Peters, 1906. — Le dernier cahier de cette importante publication annuelle est édité par M. le Dr Schwartz, et c'est assez dire qu'il est digne des précédents. Avec les publications musicales de 1905, classées par ordre méthodique, on y trouve les études suivantes : 1° *Le problème du rythme dans le plain-chant*, par M. Hugo Riemann. M. Riemann distingue 4 théories : celle des traditionnalistes, représentée par les Bénédictins. et d'après laquelle le rythme du plain-chant est libre, analogue à celui de la prose oratoire ; la théorie des mensuralistes, représentée par le P. Jésuite Dechevrens, Gietmann, etc...,

d'après laquelle il y a, dans le plain-chant, une mesure régulière, avec des notes de durées différentes ; la théorie de M. G. Houdard, fondée sur l'équivalence de certains groupes de notes (ligatures) avec un son ; enfin la théorie de M. Riemann lui même, qui, tout en excluant la *mesure*, admet un *rythme mesuré* (qui modifie, selon les cas, la valeur des notes). 2° *Le romantisme dans la musique allemande* (Weber, Marschner, Schumann, Wagner, Brahms), par Willibald Nagel. 3° *Mozart et l'histoire de l'opéra,* par Hermann Kretzschmar. La bibliographie musicale de 1905 est l'œuvre personnelle de M. Rudolf Schwartz.

Commission des Théâtres populaires. —La Commission consultative des Théâtres, instituée par arrêté en date du 7 juin 1905, vient de terminer la première partie de ses travaux. A la suite de sa première réunion, qui eut lieu au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, le 29 juin 1905, cette Commission décida la nomination de deux sous-commissions : la première chargée de l'examen des différents projets d'établissement de théâtres populaires, la seconde de toutes les questions relatives aux représentations populaires tant à Paris que dans les départements. Neuf projets furent soumis à la première sous-commission. Un rapporteur fut nommé pour chacun d'eux, et M. Turot fut chargé du rapport général sur l'ensemble de ces projets. M. Millevoye, député, fut nommé rapporteur général de la seconde sous-commission. Après discussion des rapports de MM. Turot et Millevoye, la Commission plénière, dans ses séances des 26 et 29 janvier dernier, adopta les résolutions suivantes : 1° Il sera créé 4 théâtres populaires à Paris : un au centre et trois dans la périphérie ; 2° Le théâtre populaire fonctionnera avec des troupes autonomes ; 3° Les fonds nécessaires seront assurés au moyen d'une loterie ou de bons à lots ; 4° Conformément aux propositions de MM. Catulle Mendès et de Sainte-Croix, une subvention importante sera réservée sur le produit de la loterie pour la création de pièces nouvelles et le développement des représentations populaires sur les scènes de province.

Après ce vote, M. Dujardin-Beaumetz, qui présidait ces réunions, a vivement remercié les membres de la Commission de leur dévoué et précieux concours. Il les a assurés que, lors de la discussion prochaine du budget des Beaux-Arts à la Chambre, il soutiendrait devant le Parlement les conclusions votées par la Commission des théâtres.

Rennes. — Par arrêté préfectoral en date du 16 janvier, M. Charles Cuelnaere est nommé professeur de violoncelle à l'École de musique, succursale du Conservatoire national, à Rennes, en remplacement de M. Montecchi.

Le Mans. — Par arrêté du 23 janvier, M. le Préfet de la Sarthe a nommé Mlle Martinès (Isabelle) professeur adjoint, chargée des cours préparatoires de solfège et de piano à l'École nationale de musique du Mans.

Tours. — Par arrêté ministériel en date du 31 janvier, M. Berquet (Paul-Claude-Rodolphe), 1er prix de violon du Conservatoire national de musique et de déclamation, a été nommé directeur de l'École nationale de musique de Tours, en remplacement de M. Grodvolle, décédé.

ERRATUM : *à la 1re p. de notre dernier supplément, lire « organiste en 1593 » au lieu de « né en 1593 ».*

Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

A partir du 15 Février 1906, la Compagnie a appliqué les **appareils garde-place** aux voitures de 1[re] et de 2[e] classe, circulant entre **Paris-Modane** et vice-versa, dans les trains suivants :

Train 523 partant de Paris à 10 h. 30 du soir.

Train 604 partant de Modane à 2 h. 43 du matin.

L'emploi de ces appareils assure aux voyageurs la possession indiscutée de la place qu'ils ont choisie dans le train.

Les voyageurs pourront également faire retenir leurs places à l'avance au départ de la gare de Paris, moyennant le paiement d'une taxe de 1 fr. par place.

La C[ie] P.-L.-M. vient de publier un ***ALBUM ARTISTIQUE*** visant la **Côte d'Azur, la Corse, l'Algérie et la Tunisie.**

Cet album, qui renferme, avec 10 cartes postales illustrées facilement détachables, des vues en simili-gravure, est mis en vente au prix de 0 fr. 50 dans les bibliothèques des principales gares du réseau ; il est envoyé également à domicile sur demande accompagnée de 0 fr. 60 en timbres-poste et adressée au Service Central de l'Exploitation, 20, boulevard Diderot, à Paris.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

Nos 8-9 (sixième année) 15 Avril-1er Mai 1906.

Par suite de circonstances indépendantes de notre volonté, certaines épreuves du numéro que nous comptions publier le 15 avril nous sont arrivées très en retard ; d'autres ont été perdues avec les manuscrits qui les accompagnaient. Nous avons réuni en un seul fascicule les numéros du 15 avril et du 1er mai.

Le Salon musical. — Un desideratum de la « Revue musicale ».

Nous avons déjà demandé, ici et dans la presse quotidienne, que le palais des Champs-Elysées ne fût pas réservé uniquement aux arts du dessin, mais que les musiciens, eux aussi, fussent admis à « exposer » *dans le Salon annuel.*

Pour la première fois, cette année, des auditions musicales viennent d'avoir lieu dans une des salles jusqu'ici réservées aux peintres. Comme entrée de jeu, on a exécuté un « deuxième quatuor » de M. Fauré (l'auteur étant au piano), des mélodies de M. Bourgault-Ducoudray, une suite pour piano et flûte de M. Rabaut... Tout cela est fort bien ; mais tout cela ne nous satisfait aucunement.

Cette entreprise fort agréable, dont M. Viardot garde le mérite, n'est pas du tout ce que nous demandions ; elle ne peut être considérée que comme une expérience préliminaire, une première étape vers le but à atteindre.

Un concert de plus ? Soit, pourvu que ce ne soit pas une chapelle de plus ! mais ce qui nous répugne, c'est de voir la Musique subordonnée *aux arts plastiques, entrant pour ainsi dire à leur service, acceptant leur tutelle, et ne prenant pas le rang auquel elle a droit ; car, au palais des Champs-Elysées, la musique est à la fois la locataire et l'employée des arts plastiques.*

Ce que nous demandons, c'est qu'il y ait un vrai Salon musical, encadré par le Salon traditionnel, mais non son locataire, non soumis au bon plaisir de telle ou telle société de peintres ou de sculpteurs.

Ce que nous demandons, c'est qu'on fasse entendre de la musique inédite (*comme on expose des tableaux* nouveaux), *et que les virtuoses — surtout les jeunes, ceux qui ont besoin de se faire connaître — soient admis à produire leur talent, au même titre que les compositeurs.*

Ce que nous demandons enfin, et surtout, c'est qu'il y ait un jury composé

de musiciens ne tirant pas leur autorité uniquement de la confiance qu'ils ont en eux-mêmes,mais élus par les compositeurs et les virtuoses (*par analogie avec ce qui se passe à côté*), *et ainsi qualifiés régulièrement pour représenter au Salon l'art musical français.* Alors seulement ils pourront *refuser* ou *admettre* certains envois !

Tant que cette organisation ne sera pas faite, on aura des séances fort intéressantes, sans doute, si l'on y joue du Rabaut, du Bourgault-Ducoudray ou du Fauré ; on n'aura réalisé aucun progrès ! Bien plus : on aura donné un caractère quasi officiel à la sujétion de la musique.

Ne confondons pas le Salon musical *et le* Salon avec musique !...

Le Président de la Société nationale *est un peintre de grand talent ; mais s'il s'agit de musique, je le récuse. Je ne lui reconnais pas le droit de dire aux musiciens, quand il lui plaira : « Messieurs, je vous ai assez vus ! je suis ici chez moi : vous pouvez vous retirer ! » Le Palais des Beaux-Arts doit être à tous les arts et non à quelques-uns.*

C'est aux professionnels de l'art musical à sentir ce qu'une telle situation a de fâcheux, d'incomplet, de provisoire ; c'est à eux de se réunir, de se concerter et de choisir des mandataires. S'ils restent cantonnés dans leur individualisme ou dans leurs coteries, ce sont des maladroits qui méconnaissent leurs vrais intérêts. *J. C.*

Notre Concours.

Nous recevons d'un de nos abonnés la lettre suivante :

Monsieur le Directeur de la Revue musicale,

J'ai l'intention de donner chez moi, l'hiver prochain, sur invitations personnelles, une suite de quatre concerts caractéristiques, avec petit orchestre et huit ou dix chanteurs au maximum. Voulez-vous me dire quelles seraient les œuvres originales, rarement jouées, d'une nature à la fois hardie et très artistique, qu'on pourrait exécuter dans ces concerts caractéristiques ? Chaque programme aurait (selon l'étendue des ouvrages) de 4 à 6 numéros, de façon à faire 2 heures de musique, et, dans chaque programme, il y aurait une *œuvre prise à un compositeur vivant (français ou étranger).*

Veuillez agréer, etc.

Bien intéressante nous a paru cette lettre ! Au moment où nous allions lui donner une réponse, nous nous sommes aperçu qu'elle impliquait les plus délicates questions de goût et qu'elle fournissait l'occasion de passer en revue toute l'histoire de l'art musical. Nous avons eu la pensée de soumettre ce cas à nos abonnés et à nos lecteurs. C'est un petit concours que nous ouvrons. Nous faisons appel à nos amis : qu'ils veuillent bien, après réflexion, nous indiquer des plans de programmes, soit pour orchestre seul, soit pour orchestre et chant, soit pour chant *a capella.* Nous publierons ici leurs réponses (prière de donner, autant que possible, la date des œuvres indiquées, avec quelques renseignements très sommaires, si on le juge convenable). Aux auteurs des projets les plus beaux, nous enverrons, comme souvenir, une belle partition, et, ce qui leur fera le plus de plaisir, nous demanderons pour eux, à notre honorable correspondant, une invitation aux concerts si brillants qu'il songe à donner dans son théâtre privé.

Chorale des lycées de jeunes filles de Paris.

Le 6 mai aura lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, le concert d'inauguration solennelle de cette très belle Chorale (657 exécutantes, jusqu'à ce jour) dont nous avons annoncé la formation. Les artistes et compositeurs les plus éminents ont déjà promis leur concours. Les statuts de la Chorale vont être officiellement arrêtés ; nous en publierons le texte intégral : ils prévoient des sections, *un* comité de direction *chargé de surveiller l'enseignement du chant, et un* COMITÉ D'HONNEUR, *dont les membres seront inscrits sur la première page des programmes et de toutes les publications de la chorale (qui éditera elle-même les œuvres écrites pour son usage). Seront* Membres d'honneur *tous ceux qui feront un don minimum de 150 fr., adressés à M. le Recteur de l'Académie de Paris, à la Sorbonne, soit directement, soit par notre intermédiaire. Nous recommandons particulièrement à ceux de nos amis qui ont quelque fortune, une œuvre belle et française, dont le but est d'élever l'éducation esthétique des jeunes filles de nos lycées.*

Notes sur la musique orientale.

EGYPTE. — Du Caire, M. Maspéro, membre de l'Institut de France, veut bien nous envoyer, avec une collection de photographies, une lettre d'où nous détachons les lignes suivantes :

Le Caire (Service des antiquités).

Monsieur et cher Confrère,

Tout ce qu'on a découvert en Egypte, depuis un quart de siècle, ne fait guère que répéter ce qui était connu auparavant : ce sont toujours les mêmes instruments et les mêmes scènes. Je serai d'ailleurs très heureux de vous faire photographier les monuments qui vous plairont, soit par nos inspecteurs provinciaux, s'ils sont encore in situ, *soit par notre photographe, si ces mêmes instruments sont au musée. A première vue, j'estime à une centaine au moins les monuments nouveaux représentant des scènes musicales ; beaucoup d'entre eux se répètent à quelques nuances près, qui ne modifient en rien l'ensemble. Je vous serai obligé de me dire combien à peu près de monuments de chaque espèce vous désirez avoir. J'ai publié dans un de nos recueils* (Grebant, Le Musée égyptien, *t. I*, 2e *livraison*), *une scène de musique des temps memphites ; cette représentation vous suffirait-elle ? La livraison a dû paraître fin de 1900, commencement de 1901. Je dois vous prévenir que nous ne pourrons pas aller fort vite ; ce qui est dans le musée (où nous possédons un certain nombre d'instruments, entre autres une fort belle lyre) sera fini dans trois ou quatre semaines après votre réponse ; mais il faudra très longtemps pour certains monuments de province. De toute manière, je donnerai des ordres pour que tout marche au mieux.*

Agréez, etc...

G. MASPÉRO.

Grâce à la générosité d'un de nos collaborateurs, la *Revue musicale* pourra disposer bientôt, par les soins de l'éminent savant, d'une centaine de photographies (avec les clichés pour les documents les plus importants).

Maroc. — Nous recevons de Tanger la lettre suivante dont nous retenons surtout la partie bibliographique :

Tanger, 11 avril 1906.

Monsieur,

...Malgré mes recherches et mes efforts pour contribuer à vos études, je ne suis pas arrivé à trouver des documents assez sérieux pour vous être offerts. Les cartes postales ci-jointes n'ont pas la prétention de figurer dans les collections de la Revue musicale! *Tanger est l'endroit du Maroc où l'on trouve le moins de musiciens marocains. Ici, les cafés chantants se sont transformés en maisons de touristes, où plus rien n'est arabe : instruments, danses, chanteurs, tout est devenu espagnol, tandis qu'à Fez on voit les musiciens et musiciennes si bien décrits par Eug. Aubin dans le* Maroc d'aujourd'hui. *La fameuse danse du ventre pratiquée à Tanger par des juives pour touristes, l'est à Fez par de véritables artistes mauresques qui y apportent une grâce et des attitudes insoupçonnées dans les baraques de la « belle Fatma ». C'est à Fez ou à Marakesh qu'il faudrait surprendre ces scènes, laissant à ceux qui les ont vues une impression charmante. Au cours de mes voyages, comme je suis arrivé à m'introduire tout à fait dans certaines maisons de riches négociants, j'ai pu n'y plus être considéré comme un gêneur et assister à la fête de famille où, pendant plusieurs jours, on faisait de la musique et des danses. Les fonctionnaires de l'ambassade, eux-mêmes, n'ont pu les voir, car, pour eux, il y avait toujours une mise en scène spéciale qui dénaturait la chose. Je mentionne aussi — ce que bien peu de gens connaissent — les danses berbères des Riffanis et des Djbalas que j'ai pu voir chez le fameux brigand* « Valiente ». *Ces danses sont toutes et uniquement dansées par des hommes, dont l'un fait le rôle de la femme avec une merveilleuse science d'imitation.*

Pour tout cela, j'ai pensé que le mieux était de donner à la Revue musicale *une bibliographie faite d'après la bibliothèque de la Mission scientifique à Tanger. Je suis à votre disposition pour en faire des extraits ou des résumés.*

Bibliographie tirée de la mission scientifique du Maroc (Tanger, mars 1906)

Notes sur la poésie et la musique arabe dans le Maghreb algérien, *par E. Delphin et L. Guin, Paris, Leroux, 1886;*

Etude sur la musique arabe et maure, *par M. Collangette (Journal Asiatique, 1re série, fasc. 1 à 16, in-4°, 1905-6. En préparation : fasc. 17 à 22; chez Paul Geuthner, Paris);*

La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, *Salvador Daniel (Alger, Jourdan, 1879);*

La musique arabe, *par S. Rouanet (Bulletin de la Société géographique d'Alger et Afrique du Nord, année IX, 1905);*

Le Maroc d'aujourd'hui, *par Eug. Aubin (Paris, Colin);*

Chants arabes du Maghreb, *Etude sur le dialecte et la poésie populaire, par C. Sommeck, t. II, fasc. 1, Guilmoto, 1904;*

En préparation :

Etude sur la musique à Fez, *par Ben Ghabrit et M. Blanc, drogmans de la Légation de France.*

Il faut, bien entendu, joindre à cette liste le « Répertoire de musique arabe et maure » dont M. Rouanet poursuit la publication, à Alger et à Paris simultanément, et dont la Revue musicale *a déjà donné des analyses.*

Veuillez agréer, etc...

MAXIME ALLIER.

OCÉANIE. — *M. l'abbé H. Trilles, missionnaire, qui est rentré en France où il rétablit sa santé éprouvée par un séjour de douze années dans l'Afrique équatoriale, nous envoie, de Tours, un curieux document que lui transmet un autre missionnaire, en ce moment chez les Baïnings de la Nouvelle Poméranie (Océanie). Les Baïnings n'ont qu'une connaissance très rudimentaire de la musique, ils la connaissent pourtant. Voici un spécimen de leur chant :*

A ra-baskâa muk, i a-ma vu a e-lei- git dar a-ma chlap ge- ré skuis
Un épervier en haut, une mauvaise patte; les vers, ils rejettent la terre en creusant.

Les Baïnings, à en juger par ce document, n'emploieraient que trois notes (analogues en cela, d'ailleurs, à d'autres primitifs). De même, il y a des tribus sauvages où on ne sait compter que jusqu'à trois ! *Mais ce qu'il y a de très remarquable, c'est que les trois notes du chant ci-dessus forment l'accord parfait ; et si la transcription est exacte — comme nous sommes autorisés à le croire puisqu'elle a la garantie de notre honorable correspondant — c'est une nouvelle preuve qu'il y a en musique certains principes universels. — Quelques morceaux de musique océanienne ont été donnés dans un livre édité il y a quatre ans* (Raïatéa la sacrée) *sur lequel nous publierons prochainement une note, et dans la thèse pour le doctorat de Hagen,* Die Musik einiger Naturvölker ; *l'appendice de ce livre, contenant les documents musicaux, n'est plus dans le commerce, mais il se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.*

TERRITOIRE DU TCHAD. — *Nous accusons réception de la lettre qui nous est envoyée du « Territoire du Tchad, Poste de Fort-Bretonnet, 20 janvier 1906 », par « le maréchal des logis d'artillerie Grenier, commandant le Poste de Fort Bretonnet » qui nous annonce des photographies sur les musiciens et danseurs locaux.*

Nous accueillerons toujours, avec reconnaissance, les documents sérieux et authentiques envoyés par nos lecteurs de tout pays.

Arabes et Byzantins. — Avec la lettre que nous avons publiée dans notre avant-dernier numéro, M. Collangette, professeur de physique à l'École de Beyrouth, nous avait adressé une Revue arabe, *Al-Machriq*, contenant des traités, récemment découverts, qui intéressent l'histoire de la musique, et attirant l'attention sur un théoricien jusqu'ici inconnu : Myrtos ou Mauristos. Nous avons communiqué ces documents à notre éminent ami M. Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, professeur d'arabe à l'École des Hautes Études et à l'École des Langues orientales vivantes. M. Derenbourg veut bien nous répondre par la lettre suivante, où l'on reconnaîtra le savant habitué aux recherches précises[1] :

Paris, ce 16 mars 1906.

Cher ami,

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu dans Al-Machriq *du 1er janvier 1906 le « Texte arabe de trois traités grecs perdus sur les orgues », publiés par le P. L. Cheïkho, S. J.* Al-Machriq *est la Revue catholique orientale bimensuelle (Sciences — Lettres — Arts) qui paraît à Beyrouth depuis plus de huit ans sous la direction des Pères de l'Université Saint-Joseph. Or, le P. L. Cheïkho ne compte plus les services qu'il a rendus à la littérature arabe et son activité est à la hauteur de sa science.*

Amoureux de l'orchestre qu'est l'orgue, lorsqu'il est touché par Guilmant ou l'un de ses émules, j'en admire les voix et l'harmonie. Mais, les mystères de la fabrication ne m'étant pas révélés, je ne puis apprécier l'utilité pratique que les facteurs pourront tirer des trois opuscules dont je traduis les titres : 1° Construction de l'instrument qu'a choisi Mauristos, instrument dont le son se propage à soixante milles ; 2° Confection de l'orgue qui réunit tous les sons ; 3° Description du *djouldjoul* (carillon) qui, mis en mouvement, produit des sons divers, tour à tour émouvants et allègres. *L'instrument du premier opuscule paraît désigner les jeux de trompettes de l'orgue.*

Quel est ce Mauristos, auteur du premier opuscule et, très probablement, comme l'a supposé le savant éditeur, des deux autres ? J'ai interrogé tous les échos, aucun ne m'a répondu. Ni les répertoires du patriarche si informé et si vivant, Moritz Steinschneider, ni la science des deux hellénistes français les plus qualifiés en cette matière, Charles-Émile Ruelle et Théodore Reinach, n'ont pu venir au secours de mon ignorance. A la suite du P. L. Cheïkho, j'en suis réduit à invoquer trois témoignages arabes, dont il a cité le texte dans son introduction, que je mets en français pour votre plus grande commodité et pour celle de vos lecteurs. Aboû 'l-Faradj Ibn An-Nadîm, dans le Fihrist al-'ouloûm *« Catalogue des sciences », rédigé en 982 de notre ère (éd. Flügel, p. 207 ; cf. p. 285 et 314), dit : « Myrtos* (Μύρτος), *appelé d'après d'autres Mauristos (vocalisation incertaine), a composé, entre autres livres, un ouvrage sur les instruments de musique appelés l'orgue à jeux de trompettes et l'orgue à jeux de flûtes et un autre sur l'instrument de musique dont le son se propage à soixante milles. » — Az-Zauzanî, l'abréviateur d'Ibn Al-Kiftî, écrit en 1249 (Ta'rîkh al-houkamâ, éd. Lippert, p. 322) : « Myrtos, appelé d'après d'autres Mauristos, est un médecin grec, mathématicien et artiste, qui a composé des ouvrages, parmi lesquels celui qu'il a consacré à l'instrument de musique nommé*

1. La *Revue Musicale* croit devoir rééditer, avec compléments et rectifications, cette lettre qui, par suite d'une épreuve égarée, avait été moins exactement reproduite dans son numéro du 1er avril.

l'orgue à jeux de trompettes et celui sur l'orgue à jeux de flûtes. — Enfin Aboû 'l-Fidâ (Historia anteislamica, *éd. Fleischer, p. 156), écrit après 1300 : « Et parmi les Grecs il y a Myrtos ou Mauristos, médecin grec, mathématicien et artiste, qui a composé un livre sur l'instrument appelé orgue, dont le son se propage à soixante milles. »*

Dans quel pays, vers quelle époque a vécu Myrtos ou Mauristos ? Sur ces deux points je m'enhardis à émettre des conjectures personnelles, ces questions ayant été laissées en suspens par le P. L. Cheïkho. Dans le Fihrist al-ʿouloûm, *p. 314, Myrtos est appelé* Ar-Roûmî, *« le Grec » ou plutôt « le Byzantin ». Or, dans le premier opuscule, l'auteur parle d'un orgue en cuivre, destiné au roi des Francs, et le P. L. Cheïkho annote : « Nous ne savons rien du roi des Francs mentionné ici. » Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit de Pépin le Bref, auquel l'empereur Constantin V Kopronyme fit présent en 757 d'un orgue construit probablement dans la région de Byzance, sa capitale. Myrtos serait donc une de ces « figures byzantines » que M. Charles Diehl excelle à dessiner. Ainsi s'explique que les historiens de l'antiquité aient forcément ignoré ce moderne par rapport à eux, que les Arabes l'aient traduit au IXe siècle en même temps que les autres écrivains grecs, enfin que Ibn An-Nadîm l'ait connu au IXe.*

HARTWIG DERENBOURG,
Membre de l'Institut.

P. S. — L'orgue, offert en 757 au roi de France par l'empereur byzantin, le premier orgue qu'on ait vu en France, fut apporté à Compiègne, d'après les Annales Einhardi, *a. 757 (voir Pertz,* Monumenta Germaniæ, Scriptores, *série in-f°, I, p. 141) : « Constantinus imperator misit Pippino regi multa munera, inter quæ et organum, quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. » D'autres documents sur l'ambassade orientale et sur les présents qu'elle remit sont rassemblés et cités par L. Oelsner,* Jahrbücher des fränkischen Reiches unter König Pippin *(Leipzig, 1871), p. 290 et 294. Une monographie sur les orgues, tant hydrauliques que pneumatiques, de fabrication byzantine, a été publiée par le P. J. Thibaut dans les* Echos d'Orient, IV *(Paris, 1901), p. 339-347, et V (1902), p. 343-353. Elle est une continuation utile du bel article* Hydraulus *de M. Charles-Émile Ruelle, dans Daremberg et Saglio,* Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.

L'« Aphrodite » de M. Erlanger.

*Je suis allé réentendre, à l'Opéra-Comique, l'*Aphrodite *de M. Camille Erlanger, et j'ai fait une double constatation contradictoire : la salle n'avait plus une seule place inoccupée (j'ai dû me tenir debout), et cependant le public était froid ou légèrement réfractaire. Il faut espérer que cette antinomie se résoudra tout à l'honneur de M. Erlanger ; mais, en souhaitant vivement un succès durable, je suis obligé de faire des réserves sur la valeur de l'œuvre. Le livret est d'une jolie extravagance perverse ; c'est surtout une suite de tableaux de genre, colorés d'un orientalisme charmant et très faux ; un sensualisme très païen s'y étale, d'autant plus immoral qu'il est dépourvu de toute flamme de passion sincère (je parle de l'œuvre de M. Pierre Louys) ; inoffensif pourtant à force d'être contraire au bon sens, à*

l'observation et à la vérité. Chrysis est aimée du sculpteur Démètrios : elle ne se donnera à lui que si elle obtient le miroir et le peigne de deux rivales, plus le collier d'Aphrodite. Démètrios vole ces trois objets, mais ses crimes sont découverts, et la courtisane Chrysis meurt en prison, condamnée comme Socrate à boire la ciguë. A un tel sujet, il fallait une musique d'art raffiné, mais toute de grâce et de lumière, jolie, n'appuyant pas trop, souriante et comme détachée, originale, à la façon de Bizet ou de Claude Debussy. M. Erlanger a fait un effort visible et extrêmement méritoire pour atteindre le but, mais je ne crois pas (et je désire me tromper !) qu'il y ait réussi. Il a écrit sans doute quelques pages de très haute valeur (le premier acte, les préludes, le duo des courtisanes, accompagné par la flûte, qui viennent voir Chrysis à travers les barreaux de la prison, etc...), mais il a cherché sans la trouver une musique adéquate au poème. Il est trop savant, trop abondant et un peu lourd. Il prend trop au sérieux des contes de décadence ; il traite à la façon de Wagner (sauf dans quelques scènes finales où il paraît subir l'influence de Pelléas et Mélisande) *des choses qui méritent moins de fracas tragique, et qui voudraient plus de fantaisie déliée. Il tire, des combinaisons harmoniques, des effets souvent très curieux ; il torture les gammes, use et abuse du chromatisme, des altérations, des intervalles de seconde augmentée, etc..., sans devenir un oriental séduisant. Ses idées n'arrivent pas à se cristalliser en formules rythmiques assez nettes, et il cherche une compensation dans la mise en œuvre un peu pénible d'une instrumentation excessive. Il appuie trop (sans s'en douter peut-être, car il est fort possible que ce que je lui reproche de n'avoir pas fait soit justement ce qu'il a cru faire). Dans ce monde de mensonge que lui ouvrait l'imagination délicate de Pierre Louys, il met le poids de polyphonies compliquées, et il marche, cuirassé de savoir, sur des cothurnes de bronze... ; j'ai peur qu'en un tel appareil la marche au triomphe ne soit un peu lente ! — La mise en scène est admirable ; pour l'interprétation, je maintiens ma critique (abus des* ports de voix) *au sujet de Mlle Garden, qui sacrifie le chant à l'action. Les autres (en particulier Mlle Friché, M. Beyle) sont bons, mais sans excès. L'œuvre fait en ce moment de très belles recettes ! — C.*

Astarté. — Notre supplément.

Après Thamara, *et au moment où* Aphrodite *attire la foule, nous donnons un fragnent* d'Astarté. *Tout cela se rattache, de près ou de loin, à nos* « Notes sur la musique orientale ». *Il est impossible à notre musique de reproduire, dans la notation usuelle, les modes exacts de l'Orient; et, si on pouvait les noter, ils seraient inexécutables dans nos orchestres ; mais cela n'empêche pas de goûter le charme très grand de l'opéra de M. Leroux. Dès la première page, le fragment que nous donnons est délicieux. Le dessin en doubles croches auquel aboutit l'introduction doit être très doux, en sourdine; et, au-dessous, le chant des violoncelles, très expressif. Dans la suite, on n'aura pas de peine à reconnaître les raffinements employés par l'habile compositeur, pour donner une idée de la nonchalance et de la volupté orientales.*

Thamara. — Une reprise attendue.

A M. Dujardin-Beaumetz,
Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.

Il y a quelque temps, Monsieur le Ministre, vous vouliez bien demander à l'auteur de ces lignes, dans un salon ami : « Que pensez-vous qu'il y aurait à faire, à l'Opéra ? » Je ne sais plus au juste ce qui fut dit, à cette question soudaine et bienveillante; je me permets d'y répondre ici, après mûre réflexion, connaissant votre désir passionné d'être utile aux vrais artistes, et la simplicité avec laquelle vous accueillez leurs vœux. On parle de la reprise de *Thamara*, l'œuvre de M. Bourgault-Ducoudray ; on la souhaite vivement de plusieurs côtés : ceux qui ont qualité pour faire entendre une parole influente ne peuvent manquer de s'associer à ce désir, et une grande espérance se tourne en ce moment vers vous. *Thamara* est une œuvre admirable, pleine de choses brillantes et séduisantes. Nous lui avons déjà consacré une étude dans le dernier numéro de la *Revue musicale*; nous allons montrer aujourd hui que notre opinion n'est pas isolée.

M. Bourgault-Ducoudray est un artiste plein de talent, de foi et de savoir; reprendre une de ses plus belles œuvres, dont on peut presque dire qu'elle n'a pas été représentée, et qui serait mieux comprise aujourd'hui qu'il y a quelques années, serait une entreprise fort intéressante, et bonne de toute façon, quand on songe à la carrière déjà longue de l'auteur, toute de dévouement à la cause de l'art musical.

Voici comment la presse jugeait l'œuvre après la première représentation :

Artur Pougin (*le Ménestrel*, :

Les « chœurs » sont écrits de main d'ouvrier, d'une sonorité superbe et merveilleusement dans les voix ; tous ceux du 1[er] acte sont pleins d'éclat et d'un grand effet. L'orchestre est excellent, très varié de couleur et, quoique très *corsé*, n'étouffant jamais la voix du chanteur. L'entr'acte qui ouvre le 2[e] tableau est d'une couleur mystérieuse et poétique. Tout ce tableau est remarquable d'un bout à l'autre. Les stances dans lesquelles Nour-Eddin raconte son rêve sont d'un charme délicat et caressant ; quant au chœur à 5 temps qui vient ensuite, il est tout à fait exquis. Toute la scène amoureuse de Thamara et de Nour-Eddin est empreinte d'une passion brûlante ; bien construite, très développée, elle est variée de tons et de couleurs, tantôt tendre et touchante, tantôt dramatique, puissante, tantôt ardente et pathétique.

Charles Darcours (*le Figaro*) :

Le deuxième acte de *Thamara* est d'une étonnante richesse d'invention et d'effets. Il faut citer d abord un *Prélude* instrumental d'un étonnant coloris, puis un délicieux chœur de femmes, à l'unisson. Le récit de Nour-Eddin, racontant son rêve, est une des heureuses trouvailles de la partition.

Un deuxième chœur de femmes à 5 temps est d une mélancolie voluptueuse et pénétrante.

Le 2[e] tableau de *Thamara* vaut, à lui seul, nombre d'opéras longuement vantés à l'avance.. Nous croyons que le musicien si moderne qui vient de l'écrire est mûr pour une grande œuvre.

Fourcaud (*le Gaulois*) :

L'auteur de *Thamara* a fait du 2[e] tableau le point lumineux de son œuvre. A mon avis, il y a là plus de charme et de vraie musique que dans plusieurs gros ouvrages représentés au cours des dernières saisons...

Ce qui m'intéresse au plus haut point, dans *Thamara*, c'est l'emploi des thèmes et des « modes » populaires. Aucun de ces thèmes n'apparaît dans l'œuvre, intégralement reproduit ; mais on en croit entendre l'écho sans cesse, et il en résulte une fraîcheur très inattendue de sentiment. Je signalerai à cet égard le délicieux prélude persan *sic*) du 2[e] acte et la déclaration d'amour de Nour-Eddin, accompagnée par le violoncelle-*solo*. M. Bourgault-Ducoudray se sert avec bonheur des combinaisons de rythme usitées dans le chant du peuple.

Thamara est en somme une œuvre musicale d'une valeur incontestable, et où s'attestent des aspirations théâtrales élevées.

H. Bauer (*l'Écho de Paris*) :

La partition de M. Bourgault-Ducoudray est originale et d'une inspiration sincère. Si toutes les parties ne sont pas d'un égal bonheur, on doit citer le 2e et le 3e tableau, d'une passion très vivante et colorée, d'une forme pittoresque, d'un intense mouvement dramatique. Le quatrième tableau offre aussi un ou deux endroits intéressants ; mais, dans toute l'œuvre, et c'est son mérite, la part de passion est la mieux venue, la mieux rendue en tons chauds, comme ensoleillés. L'orchestration et les parties chorales..... se recommandent aussi par l'accent personnel.

Émile Pessard (*l'Évênement*) :

Tout le 2e tableau de *Thamara* est réussi. Le chœur dansé est empreint d'un charme indéfinissable. Les motifs dont il se compose sont empruntés aux gammes asiatiques. M. Bourgault-Ducoudray en a tiré très heureusement parti. Je signale le chœur à 5 temps : « Au charme fuyant d'un rêve », qui est fin et gracieux, et, par-dessus tout, le beau *Duo* de Nour-Eddin et de Thamara, dramatique, passionné, et d'un tour très mélodique.

Alphonse Duvernoy (*la République française*) :

La partition de *Thamara*, dans son ensemble, est vigoureuse, d'une architecture solide, d'un dessin bien arrêté Les chœurs sont en général franchement venus et fort bien traités. La disposition des voix est parfois même très ingénieuse A côté des lamentations du 1er tableau, des ensembles éclatants, il convient de citer les jolis chœurs de femmes du 2e tableau et spécialement celui à 5 temps, qui est d'une couleur délicieuse. Toutes les phrases du grand Prêtre ont un caractère élevé, et Thamara, dès son entrée, chante quelques mesures expressives qui posent bien le personnage. Le point culminant de la partition est le *Duo* d'amour, qui tient pour ainsi dire, à lui seul, tout le 2e tableau.

Vous trouverez là une inspiration véritable, chaude, colorée, qui témoigne chez le compositeur d'un tempérament dramatique peu ordinaire. La salle entière a applaudi cette belle page, comme elle le méritait.

D'identiques appréciations (*pour le fonds*) étaient données dans toute la presse. Nous avons sous les yeux l'éloge très vif de *Thamara* par Dom Blasius (*l'Intransigeant*), Albert Dayrolles (*le Parti national*), Paul Lordon (*le Mot d'ordre*), Victor Wilder (*Gil Blas*), Scapin (*l'Orchestre*), Gustave Doret (*la Gazette*), A. Spoll (*la Bataille*), Valère (*l'Autorité*), Marcel Fouquier (*XIXe Siècle*), Charles Martel (*la Justice*), Henri des Houx (*le Matin*), de Lomagne (*le Soir*), A. Trust (*le Siècle*).

Sans doute, quelques-uns de ces honorables journalistes ne pèsent pas toutes leurs paroles ; et tel d'entre eux qui parle de « modes persans » eût été embarrassé si on lui avait demandé ce qu'il entendait par là. Mais peu importe ; le fait essentiel qui ressort avec une grande netteté de ces témoignages, c'est que *Thamara* fit, dès le début, une excellente impression. On m'assure que le *Bon Marché* a vendu des chapeaux ou des ombrelles *Thamara* !.... Or, cette œuvre — pour des causes dont il n'est pas opportun de donner le détail — n'a été jouée que trois fois. Nous demandons qu'on nous la fasse entendre aujourd'hui à titre de nouveauté, et nous nous appuyons, pour formuler ce vœu, sur le témoignage unanime de la presse musicale.

Vers vous, Monsieur le Ministre, se tourne une sérieuse espérance !

C.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LE MODE MINEUR ET L'« OPPOSITION » (*suite*)

(Résumé par M. E. Dusselier.)

Je vais faire connaître les efforts de quelques modernes théoriciens pour expliquer l'accord mineur. Il y a dans leurs doctrines beaucoup d'esprit, comme on aurait dit autrefois, et un peu de subtilité. Ces doctrines sont des constructions habiles à l'aide desquelles on a essayé de rendre compte d'un fait. L'essentiel, pour nous, est de savoir que ce fait est bien réel ; quant à sa genèse et à sa cause, il paraît téméraire de les chercher, et il n'est pas indispensable de les trouver. Nous ne pouvons qu'examiner avec curiosité les explications proposées et les inscrire dans l'histoire de la grammaire musicale, tout en les considérant comme des manières de voir subjectives. J'ai déjà fait la bibliographie de ce sujet ; je n'y reviendrai pas.

Moritz Hauptmann, qui est un philosophe en même temps qu'un artiste, développe un principe général qui peut être ainsi résumé : « Toute forme intelligible repose sur un contraste donné qui la constitue. » Cette idée a fourni en France la matière d'un livre très curieux et très beau, celui de M. Tarde (1897), que j'ai signalé dans ma dernière leçon (1) ; on peut même dire qu'elle est très ancienne. De très bonne heure, l'homme a été frappé de ce fait que les choses forment des couples de contrastes enchaînés, et que toute notre connaissance du monde extérieur — notre connaissance même, sous la forme la plus générale et la plus abstraite — consiste à trouver dans les objets qu'elle étudie des oppositions en même temps que des ressemblances. Aristote s'en était préoccupé, et, avant lui, les Pythagoriciens (2) avaient établi, de façon un peu naïve, la liste des contrastes fondamentaux de l'Univers. Le mérite propre de Hauptmann est d'avoir étudié ce principe dans le domaine des arts du rythme, en particulier dans la musique, et de l'avoir introduit dans l'explication du mode majeur et du mode mineur.

Il veut prouver que 10 : 12 : 15 (formule du majeur) est l'inverse ou l'opposé de 4 : 5 : 6 (formule du mineur). Pour cela, par une opération ingénieuse, il exprime la première série de rapports sous forme fractionnaire, et il pose $\frac{4}{1} : \frac{5}{1} : \frac{6}{1}$, ou $\frac{4 : 5 : 6}{1}$. Ensuite, il constate qu'entre 12 et 15 il y a le même rapport

(1) « D'un simple regard sur l'univers, nous croyons voir que tout s'y oppose : antipodes concave et convexe qui se font vis-à-vis, équilibre des forces qui se neutralisent, réaction partout égale et contraire à l'action, polarité physique, interférences des ondes entre-heurtées, mouvements inverses des corps célestes, des molécules l'une sur l'autre, des électricités de même nom qui se fuient, des électricités de nom contraire qui s'attirent. Et ce n'est pas tout : symétrie universelle des cristaux, symétrie universelle des formes vivantes, symétrie rayonnante ou bilatérale d'un bout à l'autre de la vie ; lutte des êtres vivants, concurrence vitale ; antithèse psychologique du plaisir et de la douleur, du *oui* et du *non*, de l'amour et de la haine, de la crainte et de l'espoir; antinomie sociale des croyances qui s'entrenuisent, des volontés qui s'entre-combattent, des armées et des partis, des pouvoirs même qui, dit-on, doivent se contre-balancer. » (Tarde, *l'Opposition universelle*, p. 8-9). La musique peut figurer dans cette brillante énumération.

(2) *Ibid.*, p. 60.

qu'entre 4 et 5, puisque 12 et 15 soumis à un diviseur commun, 3, donnent justement 4 et 5; et qu'entre 10 et 12 il y a le même rapport qu'entre 5 et 6, puisque les 2 valeurs, soumises à un diviseur commun, 2, donnent 5 : 6; si bien que l'ordre des deux rapports est interverti dans les deux groupes. Il présente les éléments du second groupe, comme il a fait pour le premier, sous forme fractionnaire :

$$\frac{1}{5} : \frac{1}{6} \quad \frac{1}{5} : \frac{1}{4}$$

ce qui équivaut, si l'on supprime le rapport commun $\left(\frac{1}{5}\right)$ et si l'on réunit l'ensemble dans une même formule, à $\frac{1}{6 : 5 : 4}$. Enfin, s'appuyant sur ce principe d'après lequel $a^{-1} = \frac{1}{a}$, il donne, comme dernier terme de son symbolisme, l'aspect suivant aux deux formules :

$$\left(\frac{4 : 5 : 6}{1}\right)^{+1} \text{ et } \left(\frac{1}{6 : 5 : 4}\right)^{-1}$$

Comme on le voit, elles sont exactement l'opposé l'une de l'autre. Hauptmann les commente avec un esprit philosophique et une terminologie qui ne laissent pas de rappeler la manière de Hegel. Il y a dans l'accord majeur *unité positive* (+ 1), dans l'accord mineur *unité négative* (— 1). De l'un à l'autre, tout se renverse. Le premier est actif, le second est passif, etc...

Cela est fort ingénieux, mais rien ne nous dit qu'il y ait là autre chose qu'un jeu d'écriture et d'arithmétique, une notation intéressante à faire sur le tableau noir, un exercice récréatif analogue à ceux qu'on trouve à la quatrième page de certains journaux illustrés. La réalité objective des choses, l'expérience confirme-t-elle cette vue de l'esprit? Une réponse affirmative à cette question a été proposée par les deux théoriciens Von Öttingen et Riemann. Le premier s'est flatté de faire descendre et apparaître, dans une démonstration précise et scientifique, cette idée d'opposition et de renversement qui, avec Hauptmann, était restée encore dans les nuages de l'abstraction philosophique. Le livre de Von Öttingen ressemble à celui de Helmholtz, quoiqu'il ait moins d'ampleur ; c'est l'ouvrage d'un professeur de physique bien capable de rebuter le lecteur vulgaire, dépourvu de compétence spéciale ou de courage. Au fond, cependant, les choses sont très simples et très claires (au moins si on les regarde dans l'exposition qui en est faite).

Von Öttingen introduit dans l'analyse d'un accord un double point de vue qui n'avait été ni celui de Hauptmann, ni celui de Helmholtz. Ce double point de vue consiste : 1° à rechercher le son dont les notes composant l'accord peuvent être considérées comme des harmoniques ; 2° à rechercher l'harmonique commun que peuvent avoir les trois notes. La première enquête est dirigée vers le registre grave, la seconde vers le registre aigu. C'est la confrontation des phénomènes qui se produisent dans l'une et l'autre région qui permet de comparer l'accord majeur et l'accord mineur ; c'est d'elle que sortira, comme nous l'avons déjà vu à propos de Rameau, l'idée d'opposition et de symétrie parfaite.

Soit l'accord : *do-mi* ♮ *-sol*.

Les intervalles *do-mi*, *mi-sol* et *do-sol* peuvent tous être considérés comme les parties intégrantes et composantes d'un même son grave, *ut*. Mais, en même temps, ces trois sons ont des harmoniques. Lesquels ?

Les deux notes de l intervalle *do-mi* ont pour harmonique commun *mi* (5e harmonique de *do*) ;

Les deux notes de l'intervalle *mi-sol* ont pour harmonique commun *si* (15e harmonique de *do*) ;

Les deux notes de l'intervalle *do-sol* ont pour harmonique commun *sol* (3e harmonique de *do*).

Et si nous cherchons l'harmonique commun à ces trois notes, nous trouvons la note si (15e harmonique du *do* de l'accord majeur, note sensible de la gamme de *do*).

Soit maintenant l'accord mineur *do-mi*♭ *-sol*. Soumettons-le à la même analyse.

Les notes de l'intervalle *mi* ♭ *-sol* peuvent être considérées comme les parties intégrantes et composantes d'un même son grave, *mi* ♭ ;

Les notes de l'intervalle *do-mi*♭ peuvent être rattachées au son fondamental *la* ♭ ;

Les notes de l'intervalle *do-sol* peuvent enfin être rattachées au son fondamental *do*.

Et si nous cherchons la note à laquelle les 3 notes do mi♭ *sol peuvent être rattachées comme étant ses harmoniques, nous trouvons la note* la♭ (dont le *sol* de l'accord mineur est le 15e harmonique), note sensible supérieure de la gamme de *sol*.

Ce *sol* aigu est l'harmonique commun des trois notes *Do-mi-sol*.

Au tableau que Von Öttingen a dressé de ces constatations, je substituerai, pour plus de clarté, le schéma suivant :

(Sons *phoniques*)
Harmonique commun aux 3 notes : SI
» à *do-mi* : *mi*
» à *do-si* : *sol*
ACCORD MINEUR

(Son *phonique*)
sol

ut
(Son *tonique*)

ACCORD MAJEUR
mi♭ note fondamentale commune à *mi*♭*-sol*.
do » *do-sol*.
LA♭ » aux 3 notes.

Les harmoniques supérieurs sont appelés sons *phoniques* ; et lorsque l'un d'eux est commun aux trois notes d'un accord, ils constituent la *phonicité* de cet accord. Les sons graves sont appelés sons *toniques* ; et lorsque l'un d'eux est commun aux trois notes d'un accord, il constitue la *tonicité* de cet accord. Telle est la terminologie nouvelle, d'ailleurs très légitime, imaginée par Von Öttingen.

Il suffit d'examiner le schéma ci-dessus pour y voir de curieuses inversions de phénomènes, des contre-similitudes précises :

1° Les notes de l'accord parfait *majeur* ont des *harmoniques* (ou sons phoniques) constituant un accord parfait *mineur* (*mi-sol-si*) ;

2° Les notes de l'accord parfait mineur — conséquence naturelle de cette situation — ont pour fondamentales trois notes constituant un accord parfait *majeur* ;

3° L'accord parfait majeur est, au point de vue phonique, *dissonant* (puisque le *si* naturel ne s'accorde pas avec une des fondamentales, *ut*) ; mais, *au point de vue tonique, il est consonant* ;

4° L'accord parfait mineur, inversement, est, au point de vue phonique, *consonant* (à cause de l'harmonique commun *sol*), mais, *au point de vue tonique*, *il est disonant* (puisque le *la* ♭ ne s'accorde pas avec *sol* ♮) ;

5° Si l'on compare la place des harmoniques, on trouve que ceux de l'accord parfait (*mi-sol-si*) sont éloignés de la note grave de cet accord (*do*), juste par la même distance qui sépare les sons toniques *la* ♭-*do-mi* ♭ de la note supérieure de l'accord mineur (*sol*).

Telles sont les observations faites par von Öttingen; je ne crois pas en diminuer le mérite en disant qu'elles paraissent, à première vue, d'une simplicité quasi enfantine. Il est certain que les deux groupes de phénomènes dans lesquels on observe la connexion du mineur au majeur (en allant d'abord des sons phoniques à l'accord réel, puis, dans une seconde observation, de l'accord réel aux sons toniques), ces deux groupes, dis-je, se réduisent à un *seul*, si on admet le principe de la théorie et de la démonstration, le phénomène, la seconde fois, se produisant un peu plus bas, sur d'autres degrés de l'échelle des sons, mais restant le même. Si la connexion est une première fois établie, elle doit forcément se reproduire partout, quelle que soit la place que l'on choisisse, et l'idée de renversement semble se produire de la façon la plus naturelle du monde, lorsqu'on juxtapose la fin de la première série de faits avec le commencement de la nouvelle série répétée, dans laquelle les mêmes rapports se produisent avec le même ordre. Toute la question est de savoir si une opération de ce genre est arbitraire ; si les deux termes qui constituent l'opposition, dans chaque groupe, sont *réels*, ou bien si tous les deux (sons phoniques et sons toniques), l'un d'eux tout au moins, n'est pas autre chose qu'une vue de théoricien, un moyen d'explication créé par l'esprit d'analyse. En d'autres termes : je sais que les sons d'un accord quelconque produisent des harmoniques, et que dans le cas où ils ont un harmonique commun, on a là un moyen de les juger et de les coordonner en les ramenant à l'unité; je vois très bien d'autre part que si on considère ces sons comme étant eux-mêmes les harmoniques d'un ou plusieurs sons graves, on a un autre point de vue pour apprécier leur cohésion ; et que si cette méthode est appliquée à deux accords différents, elle provoque les constatations que nous avons faites. Mais les sons d'en bas (sons toniques) existent-ils au même titre que les sons partiels d'en haut (harmoniques ou sons *phoniques*) ? Les choses se passent-elles dans la nature telles qu'on les présente sur le papier imprimé ou sur le tableau ? La discussion de ce problème m'amène à parler de la dernière partie de l'histoire de cette théorie dans laquelle réapparaissent, mais poussées parfois jusqu'à d'excessives exagérations (1), des idées que nous avons déjà rencontrées dans les ouvrages de Rameau. Le mérite d'Öttingen et de Riemann est d'avoir voulu faire la lumière dans une question agitée depuis si longtemps.

On sait ce qu'est la vibration par influence. S'il y avait dans cette salle une corde tendue qui, touchée à vide par un archet, donnerait un *la*, cette corde se mettrait à vibrer doucement, toutes les fois qu'une note (de même hauteur)

(1) J'appelle ainsi la prétention qu'on a eue de montrer que le phénomène dont il va être question (subdivision systématique d'un corps sonore) se passait dans notre oreille, et que les fibres minuscules qu'elle contient (fibres dont le rôle est encore si mal connu) étaient soumises aux mêmes lois que les cordes vibrantes

serait émise à côté d'elle soit par un instrument, soit par la voix humaine. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la façon dont se comporte la corde lorsqu'on émet à côté d'elle un son qui n'est pas l'équivalent exact de celui qu'elle donne, mais un de ses harmoniques. Supposons que la corde observée donne le son 6. Lorsque le son 24, 4[e] harmonique ou 2[e] octave, sera émis, la corde présentera deux phénomènes qu'il faut distinguer : 1° elle se subdivisera d'elle-même en plusieurs parties dont chacune, animée de vibrations indépendantes, donnera le son 24; 2° elle sera animée d'un mouvement total, pas assez rapide pour produire un son, mouvement réel cependant, et qui s'arrête dès que le son excitateur est supprimé. C'est l'expérience « reconnaissable à l'oreille, à l'œil et au tact », que Rameau soumit au jugement de l'Académie des Sciences et dont trois commissaires — Dortous de Mairan, Nicole et d'Alembert — déclarèrent avoir été témoins en 1749. Ainsi donc, si le son 6 produit le son 12, le son 12, à son tour, agit sur la corde ou partie de corde qui peut produire le son 6. Il y a réversibilité des deux actions. De là la croyance aux harmoniques inférieurs, suite de rapports qui serait la série retournée des harmoniques supérieurs :

			accord majeur												
1	2	3	4	5	6	(7)	8	9	10	(11)	12	(13)	(14)	15	16
UT	*ut*,	*sol*,	*ut*	*mi*	*sol*	(*si*♭)	*do*	*ré*,	*mi*,	(*fa*),	*sol*	(*la*)	(*si*♭)	*si*	*do*,
do	*ré*♭	*ré*	*mi*♭	*fa*	*sol*♭	*la*♭	*si*♭	*do*	(*ré*)	*fa*	*la*♭	*do*	*fa*	*ut*	UT
16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
										accord mineur					

Si on disposait les deux séries sur une même ligne verticale, si on représentait les sons et les intervalles par des objets et des distances matérielles, la série inférieure serait comme l'image de la série supérieure, réfléchie dans une surface transparente. C'est ce que M. Riemann appelle la polarité des harmoniques (*der polarische Gegensatz*).

Tout cela est fort séduisant ; mais il reste toujours cette difficulté : c'est que les harmoniques inférieurs ne sont pas entendus ; on déduit seulement leur existence des phénomènes qui les indiquent, et pourraient les réaliser. Ce qu'il y a de certain, c'est le mouvement léger, le « frémissement », comme disait Rameau, qui ébauche la vibration d'où ils sortiraient ; ce qu'il y a de moins prouvé, c'est cette égalité d'importance qu'on attribue aux phénomènes produits dans la région grave et à ceux qui se produisent à l'aigu. Il est donc très difficile à la théorie de faire le dernier pas décisif qui la mettrait à l'abri de toute objection.

Avant de terminer je dois mentionner une dernière méthode d'exposition qui est moins ambitieuse, mais qui, par un côté, présente encore une certaine analogie avec les précédentes, puisqu'elle permet de faire reparaître l'idée d'opposition sous une autre forme. C'est la méthode pythagoricienne, représentée aujourd'hui par M. Gevaert.

Vous savez que la genèse de notre gamme diatonique majeure a été expliquée par une série de quintes : *fa-do-sol-ré-la-mi-si*.

Dans cette série, la tonique occupe la seconde place. D'où il suit que pour passer au mineur (*la*), la tonique doit avancer de trois quintes, ainsi que le degré qui la précède (sous-dominante) et les deux degrés qui la suivent (dominante

et 2e degré) ; ces quatre degrés vont donc se trouver, en mineur, à l'extrémité droite de la série ; et les trois degrés qui ont été dépossédés à droite viendront se placer à gauche :

IV	[I]	V	II	VI	III	VII
fa	DO	*sol*	*ré*	*la*	*mi*	*si*
la♭	*mi*♭	*si*♭	*fa*	DO	*sol*	*ré*
VI♭	III♭	VII♭	IV	[I]	V	II

C'est un chassé-croisé qui aboutit à un renversement symétrique. Les trois degrés *la*, *mi*, *si* (VI, III et VII) ont reculé chacun de 4 quintes. Le *la*, (VIe degré) qui était sixte majeure, est devenu sixte mineure ; le *mi*, qui était tierce majeure, est devenu tierce mineure ; le *si* qui était septième majeure, est devenu sixte mineure.

Mais ce n'est là qu'un moyen d'exposition ; car il est superflu, comme je l'ai dit, d'égrener le rosaire des quintes pour expliquer la gamme...

Il faut maintenant conclure.

J'ai examiné consciencieusement les ouvrages dans lesquels on trouve une théorie du mode mineur. Tous mettent en lumière, chacun à sa façon, une idée que j'ai présentée sous un grand nombre d'aspects et qui se retrouve partout : c'est que le mineur est l'*opposé* du majeur. Quant à expliquer la genèse de cette opposition, il n'y a pas une seule théorie qui soit absolument satisfaisante, c'est-à-dire sans lacune. Les Allemands, avec une ingéniosité singulière, se sont efforcés d'établir le contraste ou le renversement dont il s'agit sur des fait d'observation ; mais une partie de ces faits échappe à l'expérience directe, et on peut reprocher à quelques penseurs d'avoir cédé à la tentation de faire quelquefois de fausses fenêtres, comme les architectes, pour la symétrie. Cette tendance a été signalée chez les philosophes de l'Allemagne (Kant, Hegel) ; on la retrouve chez les théoriciens de la musique. Il faut accepter une idée quand elle est juste, mais il ne faut pas vouloir, à tout prix, la justifier par des faits qui lui sont rebelles ou dont on n'est pas parfaitement sûr. Celui qui me paraît, en somme, être resté dans la mesure, et avoir montré la prudence la plus raisonnable, c'est Rameau. Je disais à propos d'une partie de son livre (Démonstration du principe de l'harmonie) qu'on y trouvait plus d'esprit que d'observation et de vérité ; mais je retire cette formule d'un jugement d'ensemble. Rameau a parfaitement vu l'opposition du majeur et du mineur ; mais il s'est arrêté à temps lorsqu'il entreprenait de prouver cette opposition à l'aide d'une double série d'harmoniques.

Nous dirons donc, au risque d'aboutir à une conclusion bien banale, après avoir suivi un chemin qui ne manquait pas de broussailles : l'accord parfait mineur est constitué par l'ordre inverse des rapports qui produisent l'accord majeur. En musique, tout peut se ramener à ces deux types de consonances. Nous acceptons donc le dualisme, sans accepter toutes les prétendues démonstrations qui lui font cortège.

Aux deux principes, nous accordons une importance égale. Non seulement nous n'acceptons pas que le mineur soit regardé comme une corruption du majeur, mais nous lui attribuons, dans l'art populaire comme dans l'art classique, un rôle aussi grand et aussi ancien.

Ecartons une objection. Les règles concernant l'enchaînement des accords et leur résolution sont les mêmes pour les deux modes, et tout ce qui est dit, dans les traités d'harmonie, pour le majeur, vaut aussi pour le mineur. L'organisation étant la même des deux côtés, ne semble-t-il pas que le majeur ait seul une existence réelle, et que le mineur ne vive que d'emprunts ?

C'est un peu comme si on disait : « Voici deux êtres vivants. Ils n'ont pas la même forme ; mais, au point de vue anatomique et physiologique, ils sont faits sur le même plan. Donc, l'un d'eux seulement est réel ! Le second n'est que sa copie !.... » — Cette manière de voir serait inadmissible.

Jules Combarieu.

L'orchestre à l'époque de J.-S. Bach et de Händel.

Les instruments à vent : le hautbois, le basson, les cuivres.

(D'après Mr. J.-A. Fuller Maitland, dans le vol. IV de l'Oxford History of Music, publication commencée en 1901, Oxford, at the Clarendon Press.)

Les hautbois sont les plus anciens des instruments de l'orchestre en bois et à vent ; ils ont tenu la première place durant toute la période de Bach et de Händel. Fait à noter : lors de la commémoration solennelle de Händel, en 1784, il y avait seulement six flûtes contre vingt-six hautbois et autant de bassons !

Les hautbois étaient employés communément à l'unisson des violons. Bien souvent, on leur confie la tâche de conduire un dialogue avec les trompettes ; nous devons nous souvenir, pour expliquer cela, du nombre énorme de hautbois employés dans l'orchestre de Händel, et aussi de leur ancien emploi comme principaux exécutants des parties hautes dans la musique militaire. Eux et les bassons étaient une partie essentielle du plein orchestre ; pour un petit corps de musiciens, dans l'accompagnement des soli, aucune combinaison n'est plus souvent employée qu'une simple partie de hautbois avec des instruments à cordes ; et en dépit de l' « Evelina » de miss Burney, qui dit que *le hautbois en plein air est céleste*, nous nous heurtons à la difficulté de comprendre comment des auditoires du XVIIIe siècle pouvaient supporter le son strident d'un nombre de hautbois quelquefois égal à celui des violons, et jouant constamment. Le hautbois d'amour, qui était l'instrument favori de Bach, avait un son plus semblable à celui du cor anglais, étant d'une tierce mineure au-dessous du hautbois et la forme de l'anche étant quelque peu différente. L'autre variété qui est fréquente chez Bach et ailleurs est le hautbois *da caccia* (de chasse), bien décrit dans le dictionnaire de Grove comme *un basson élevé d'une quarte*, tandis que le cor anglais, avec lequel il est souvent confondu, est un *hautbois baissé d'une quinte*. Quoique le basson, et la chose est curieuse, ne se montre pas dans la partition de la *Passion selon saint Matthieu*, Bach l'emploie fréquemment dans les cantates et ailleurs ; dans le *Quoniam* de la messe en *si* mineur, il y a deux parties *obligato* avec le « Corno da caccia ».

Avant de passer aux instruments en cuivre en usage, il peut être bon de remarquer que la clarinette, quoique apparemment inventée, sous une forme ou une autre, dès 1690, ne fit son entrée dans un orchestre régulier que long-

temps après Bach et Händel. Seulement, à l'époque de Mozart, elle fut définitivement établie comme un élément important du plein orchestre. Les qualités de son du hautbois et de la flûte sont énumérées ainsi dans un passage intéressant de *Essay on musical expression*, de Avison (1) :

« Le hautbois exprimera mieux le « cantabile » ou le genre du chant, et peut « être employé dans quelque mouvement que ce soit sous cette dénomination, « spécialement dans les mouvements exprimant la gaieté et la joie. Dans les « compositions pour la flûte allemande on emploie la même méthode de procé-« der par « degrés conjoints » ou tels autres intervalles naturels qui, d'après la « nature du son, exprimeront le mieux la langueur ou la mélancolie. Pour ces « deux instruments l'emploi des « clefs extrêmes », celui des « staccato » ou la « séparation distincte des notes, de même que tous les sauts irréguliers et les « intervalles inégaux et brisés doivent être évités ; c'est pour cette raison seule « que ces instruments ne devraient jamais être employés dans les parties *ripieno* « (tutti) des concerti pour violons, mais seulement dans les morceaux qui « sont composés pour eux ; et ces instruments pourraient être introduits comme « principaux dans quelques mouvements intermédiaires du concerto, et y appor-« ter ainsi, non seulement une variété agréable, mais aussi y montrer leur expres-« sion différente, fort avantageusement. »

Cet extrait nous donne une preuve définitive que la coutume du XVIIIe siècle de s'en tenir à des instruments spéciaux, pour certains mouvements, était considérée suffisante pour varier les nuances, et que l'idée de donner aux flûtes ou aux hautbois des parties individuelles à tenir dans l'orchestre, parties plus appropriées à leur caractère que leur servile accompagnement du violon, était plus ou moins éloignée de l'esprit des musiciens de l'époque.

Avant de nous arrêter aux vrais instruments de cuivre, il conviendra de parler du cornet, ou *zinké*, famille d'instruments dont l'usage disparaissait rapidement du temps de Bach, même en Allemagne, où ils durèrent le plus longtemps. Mattheson, dans *Der vollkomme Kapellmeister*, mentionne le fait qu'ils devenaient surannés, à cause de la force de poumons requise pour en jouer. Ils avaient été très populaires dans l'exécution de la musique d'église, comme tenant le dessus parmi les trombones, leur nature étant quelque peu semblable à celle du trombone. Ils étaient faits de bois, recouverts de cuir, et avaient six trous pour les doigts, et un pour le pouce, sur le côté inférieur ; un membre de cette famille, le *serpent*, est resté en usage en Angleterre, aussi longtemps que des musiciens campagnards eurent pour fonctions d'accompagner le chœur dans les églises de village. Cet instrument paraît avoir été plus connu en Angleterre qu'en Allemagne, car on raconte (2) que, lorsque Händel l'entendit pour la première fois, après son établissement en Angleterre, il demanda : « Que diable est-ce donc là ? » et lorsqu'on lui eut dit que cet instrument s'appelait *serpent*, il répondit : « Oui ; mais certainement ce n'est pas là le serpent qui a séduit Eve ! »

Les plus petits membres de la famille, les cornets, se rencontrent dans quelques partitions de Bach et sont surtout employés à supporter les voix ; dans le curieux orchestre d'instruments à vent, qui fait le seul accompagnement de la

(1) Page 95.
(2) Rockstro, Vie de Händel (*Life of Händel*, p. 294).

cantate *O Jesu Christ, mein Lebens Licht*, le cornet se montre avec ses compagnons habituels, les trois trombones et deux instruments marqués *lituus*, qui sont évidemment des espèces de trompettes n'appartenant pas à la famille du cornet, comme il est supposé dans le *Lexique* de Walther. (Voir la préface de la *Bach-Gesellschaft*, XXIV, p. XXXI.)

Arrivant maintenant aux vrais instruments de cuivre, nous voyons que les effets solennels des trombones, que nos compositeurs modernes ont employés avec tant de succès, le furent déjà au temps de Bach. Bach fait usage de quatre parties de trombone dans *Ich hatte viel Bekümmerniss*, et dans beaucoup d autres endroits où une impression spéciale de grandeur est requise.

L'usage spécial de certains instruments, comme celui des cors pour la chasse et des trompettes pour signaux militaires, doit avoir suggéré leur emploi dans l'orchestre à une date fort éloignée, pour l'expression d'effets particuliers ; la trompette obtint son entrée dans l'orchestre régulier bien avant le cor, et devint, au temps de Bach, un instrument favori pour les parties *obligato* les plus élaborées, telles que celles de la messe en *si* mineur et dans beaucoup de cantates. Ces passages étaient considérés injouables sur la trompette habituellement employée dans la musique moderne, et ce fut seulement par un heureux hasard qu'un Allemand, M. Kosleck, découvrit dans une boutique de curiosités, à Berlin, les débris d'une vieille trompette qui lui permirent de reconstituer l'instrument pour lequel Bach écrivit ces parties. Quand cette trompette, découverte à nouveau, fut entendue pour la première fois en Angleterre, au *Bachchoir festival*, en 1885, à l'Albert Hall, l'effet qu'elle produisit fut étonnant par la beauté et la douceur du son ; dans ses notes supérieures qui atteignent le *ré* élevé de la voix de soprano, le son est presque plus semblable à celui d'une puissante flûte qu'à celui que nous associons généralement à la trompette.

Ce n'était pas une restitution absolue, car la nouvelle trompette a des clefs inconnues à l'ancienne ; mais c'est quelque chose ressemblant bien plus à elle que tout ce qui avait été fait jusqu'à ce jour. L'ancienne trompette est probablement l'instrument mentionné par Burney (1), comme la longue trompette entendue dernièrement à Londres ; s'il en est ainsi, il est curieux qu'aucune autre tradition ne reste de son emploi. Le groupe des trompettes était divisé en *Clarini* et *Principale* comme dans le *Te Deum* de Händel et la cantate de Bach, *Denn du wirst meine Seele* ; de ces passages et d'autres similaires il est conclu dans le dictionnaire de Grove (s. v. *Trumpet*) que la *Principale* était, évidemment, un instrument de fort calibre, d'un son hardi ressemblant à notre trompette moderne. Apparemment c'était le son de huit pieds, actuellement en usage. Les passages fleuris, mais moins importants de la partition, étaient confiés aux trompettes *Clarini* I et II, une octave au-dessus de la trompette *Principale*. Elles étaient probablement d'un calibre moindre et entièrement subordonnées à la grande *Principale*, autant au point de vue du sujet que pour la supériorité du son.

La difficulté de produire sur le cor de chasse (*corno da caccia*) les harmoniques naturels semble avoir été la principale raison de son adoption tardive comme partie de l'orchestre régulier, en 1717, Lady Mary Wartley Montagu se

(1) *Present state of music in Germany*, ii 42 (Etat actuel de la musique en Allemagne).

plaint du goût des Viennois pour cet instrument qui, à son avis, produit un « son assourdissant ».

Le chœur final du *Radamisto* de Händel (1720) est un fameux premier exemple de son emploi ; et à la date de la messe de Bach, en *si* mineur (où il est employé comme un *obligato* au solo de basse *Quoniam*), il semble avoir perdu son rôle spécial de suggérer l'idée d'une musique de chasse. Händel emploie deux cors dans le passage auquel nous faisons allusion, et trois ans plus tard, en 1723, dans *Giulio Cesare*, il met quatre cors dans le premier chœur. A partir de ce moment les cors apparaissent d'une manière assez régulière dans les partitions de ces opéras ; mais, même dans ce cas, ils ne sont employés que pour de certains numéros spéciaux.

G.-Marie Adenis.

Théâtres et Concerts.

Monte-Carlo : Première représentation de *Hans, le Joueur de flûte*, opéra comique en trois actes, de MM. Maurice Vaucaire et Georges Mitchell, musique de M. Louis Ganne.

La riche cité de Milkatz, dont les auteurs font la capitale d'un pays imaginaire situé entre la Hollande et les Flandres, vers la fin du xviii[e] siècle, n'est plus peuplée que de citoyens âpres au gain, dépourvus de tout idéal, uniquement préoccupés d'un commerce des blés. Jadis, à la fête de saint Grégorius, on célébrait un concours de belles poupées artistiques ; mais aujourd'hui la petite bête est morte ; et l'on bafoue le poète Yoris, qui voudrait, le jour de la fête revenu, exposer la poupée qu'il sculpta avec amour. Yoris a sa raison de vouloir faire couronner sa poupée : il aime Lisbeth, fille du bourgmestre Pippermann, et a fait son chef-d'œuvre à l'image de sa fiancée idéale. Le pauvre Yoris n'aurait plus, devant le refus unanime, qu'à piquer une tête dans le canal si ne survenait un être bizarre, mi-mendiant, mi-sorcier, Hans, le joueur de flûte, qui s'en va, de ville en ville, ressusciter un peu le bel idéal d'antan que veulent étouffer les convoitives bourgeoises. Hans possède le moyen de triompher : sa flûte est enchantée. Il lui suffit d'en jouer pour que les graves échevins dansent comme de petites folles, pour que les chats, protecteurs subventionnés des greniers publics, aillent se noyer jusqu'au dernier, pour que tout un peuple de souris prenne leur place auprès des sacs de graines, pour qu'un navire chargé de blé chavire en entrant au port, pour que les greniers se mettent à flamber. Hans affole de ses tours, qui sont de méchants tours, la population mercantile de Milkatz, et ne consent à réparer ses maléfices et à devenir, au contraire, le bienfaiteur de la cité, que si les habitants, élevant plus haut leurs âmes, rétablissent les beaux concours artistiques de jadis, permettent aux amoureux qui s'adorent de s'épouser sans que soit agitée la question des gros sous ; bref, à la faveur de divers épisodes, ingénieux autant que variés, et qui vont de la scène sentimentale de fine comédie aux facéties de bouffonnerie classique, Hans mène la pièce, et tout en mariant Lisbeth à Yoris, déduit la petite thèse de cette opérette (qui est une vraie comédie musicale), c'est-à-dire que nul ne peut être heu-

reux sans un peu d'idéal. C'est le triomphe de l'amour et de la douce bonté.

Les trois actes de ce gentil conte bleu sont très agréablement conduits par deux hommes de théâtre qui ont voulu surtout rester artistes : à ce titre, leur pièce est fort bien venue, adroitement filée, d'un tour délicat, et a la saveur d'un proverbe qui serait lyrique. Par son sujet, par la manière dont l'action est menée, par la forme du dialogue et des vers, cette pièce s'écarte franchement de l'opérette habituelle. Elle obtiendrait, je crois, un gros succès sur une scène populaire : car c'est du théâtre populaire, fait pour plaire aux grands et aux petits enfants.

La partition de M. Ganne est bien jolie, d'une élégance et d'une distinction qui ont ravi le public. Lui aussi s'est écarté des formules de l'opérette. Il y a dans *Hans le joueur de flûte* deux éléments très caractéristiques : les ensembles sonores et rythmés, et les pages sentimentales, traitées en mélodies détachées, — le tout s'efforçant avec bonheur vers l'originalité, hors des sentiers battus. On ne retrouve là ni les traditionnels petits couplets de diction ni les duos à refrain, ni les chansons à boire, ni tout ce dont a vécu l'opérette. M. Ganne a su rester musicien, et joli musicien, d'un bout à l'autre de son œuvre. Il fut aussi artiste que les deux lettrés, auteurs délicats de ce livret qui mérite le titre de poème.

Parmi les morceaux qui ont été le plus chaleureusement applaudis, il faut mentionner : au premier acte, le chœur *De sac en terre*, qui est une heureuse adaptation de la vieille chanson bourguignonne de « la Vigne au vin » ; les stances de Yoris, *Pauvres poupées*; la jolie *déclaration* que lit la mignonne Lisbeth ; le *Rondo* de Hans ; et, au finale, la délicieuse valse *Petits minets, petits minous* — au second acte : le *Rondel* d'Yoris : *Vous ne pouvez pas me comprendre* ; le délicieux duo de Lisbeth et Hans : *Mon cœur a des peines*, avec son exquis dialogue de vocalises ; le délicat ensemble *Mais il n'y a pas de corne*, la *Chanson de la flûte*, d'une fière allure ; et le finale, d'un tour bien populaire. — Enfin, au troisième acte, l'ensemble de duo *Un son de plaisir* ; le cortège des poupées, d'une sonorité puissante ; et les couplets aux poupées, de Hans, *Poupée aimable et jolie*, qui sont le *clou* de la partition.

Pièce et musique ont remporté un brillant succès.

L'interprétation comporte deux sortes de rôles, nettement tranchés : les rôles musicaux, et les rôles de comédie ; M. Ganne, par une innovation qu'il convient de signaler, a voulu que la partie musicale fût toute confiée à des *voix*, artistes ou chœurs, et s'est contenté de souligner par des accompagnements d'orchestre les dialogues destinés à être chantés par les comiques : la partition y gagne d'être beaucoup plus musicale, et les comédiens y gagnent, eux aussi, de pouvoir rester naturels sans forcer leur talent.

M. Jean Périer a délicieusement chanté le rôle de Hans, qu'il compose avec un art exquis : il y met de la fine ironie, de la malice, et un sentiment lyrique très profond. Mlle Mariette Sully est une adorable Lisbeth, fine, légère, un brin espiègle, avec une pointe bien jolie d'émotion. Et M. Alberthal fait sonner sa belle voix de baryton dans le rôle d'Yoris.

M. Poudrier joue avec une rondeur comique très amusante le rôle du bourgmestre Pippermann ; MM. Brunais et Maurice Lamy composent deux types bien pittoresques d'échevins. Les autres rôles sont tenus, en parfait ensemble, par Mmes Jeanne Lambert, Jane Evans, M. Fernal, Gamy, Dupont, Moret et Dubuisson.

Hans le joueur de flûte comporte une mise en scène relativement simple : mais M. Coudert a voulu encadrer cette œuvre charmante dans des décors dignes d'elle. M. Visconti a brossé deux admirables décors. Et M. Landolff a exécuté de délicieux costumes.

L'orchestre, dirigé par M. Ganne, a très brillamment détaillé cette délicieuse partition.

A. DE GUERCHE.

— Au 17e concert classique, M. Edouard Risler a interprété des œuvres classiques de Beethoven, Wagner et des pages de Chabrier et de Liszt, avec une ampleur et une pureté de style, une délicatesse et une puissance qui lui ont valu un grand et beau triomphe.

A signaler, au même concert, la première audition de *Lustspiel-Ouverture*, de M. Karl V. Kaskel, page d'une orchestration savante et de belle sonorité.

— Le charmant opéra comique de M. André Messager, *Véronique*, avait ouvert la série des représentations de printemps que dirige M. Coudert. Tous les délicieux motifs de cette exquise partition ont retrouvé leur très vif succès habituel. C'étaient les principaux créateurs parisiens de *Véronique* qui interprétaient ce joli petit chef-d'œuvre, Mlle Mariette Sully et M. Jena Périer en tête, tous deux très applaudis, ainsi que MM. Maurice Lamy, Poudrier, Brunais, dont les trouvailles comiques ont fait la joie du public. Mlle Lambert et Mlle Jane Evans complétaient brillamment cette excellente distribution. L'orchestre était dirigé par M. Désiré Thibault.

— La saison lyrique dirigée par M. Raoul Gunsbourg, sous le haut patronage de S. A. S. le prince Albert de Monaco, a révélé le *Démon*, opéra fantastique en 3 actes et 6 tableaux, de Rubinstein après avoir duré deux mois qui furent bien remplis : car, en ce bref délai, le théâtre de Monte-Carlo a donné dix ouvrages, dont sept n'avaient jamais été représentés sur la grande scène monégasque ; ils ont donc nécessité un labeur considérable au point de vue des études comme de la mise en scène. Et, à constater l'éclat de ces belles soirées d'art, on doit avouer que ce sont de véritables prodiges qui s'accomplissent à Monte-Carlo.

Parmi ces œuvres, trois étaient nouvelles : *Mademoiselle de Belle-Isle*, de M. Spiro Samara, *L'Ancêtre*, de M. Camille Saint-Saëns, et *Don Procopio*, de Bizet. La restitution du *Don Carlos*, de Verdi, et la représentation du *Démon* de Rubinstein équivalent à des créations. Ce fut une saison fructueuse pour l'art musical.

PAU. — Les représentations théâtrales se succèdent au Palais d'Hiver toujours avec le même succès. On a donné *Carmen*, *Samson et Dalila* avec Mlle Maria Gay, une première, *Hedda* de M. Leborne avec Mlles Mary Garnier et Gerville Reache et M. Daubigné, fort ténor, sous la direction de l'auteur; *Hamlet* avec Mmes Etty et Tournié, *Carmen* avec Mlle Thévenet, de l'Opéra-Comique, *Roméo et Juliette* avec Mlle Vuillaume du même théâtre, etc.

Dans la salle du théâtre, les concerts de musique classique et moderne sont toujours dirigés par M. Pennequin. Au 11e concert, à signaler la *Symphonie en mi bémol* de Georges Enesco (1re audition), *Sur la mer lointaine*, poème symphonique de M. Léon Moreau (1re audition) ; Mlle Etty a chanté d'une façon mer-

veilleuse un air de Gluck et un air de Händel. Au 12e concert, *Rapsodie romaine* de Georges Enesco (1re audition), César Franck, la *Croisade des enfants*, prélude de la 2e partie, de G. Pierné, Chabrier ; Mlle Etty a fait entendre un air d'*Armide*, de Gluck, et un air des *Maîtres Chanteurs*, de R. Wagner. Enfin au 13e concert classique, Mendelssohn, Wagner ; *en Norvège*, suite d'orchestre de M. Arthur Coquard (1re audition), Rimsky-Korsakow ; M. Loevensohn, du Quatuor Isaye, a interprété sur le violoncelle un concerto de Haydn-Gevaert et une *Suite* en *sol* majeur de J.-S. Bach, et Mlle Mary Garnier a chanté avec une romance de M. Le Borne, un air de *Judas Macchabée* de Händel et les *Variations* de Proch.

Dans la salle des fêtes de l'hôtel Gassion ont eu lieu trois beaux concerts. Le premier a été donné par M. Luis Alonso, violoniste, avec le concours de sa femme, excellente pianiste : dans la première partie il a exécuté sur une viole d'amour quelques morceaux de musique ancienne, et dans la 2e partie trois concertos de Mendelssohn, de Saint-Saëns et de Grieg, et la *Symphonie concertante* de L. Maurer pour quatre violons avec accompagnement d'orchestre. Le second concert a été donné par M. Luard, organiste d'une chapelle anglaise : au programme, le *Messie* de Händel (soli, chœurs et orchestre). Le troisième concert a été donné par M. Henri Schidenhelm, avec le concours de Mme Chrétien Vaguet et de son frère René, violoncelliste d'un grand talent.

Emile Grégoire.

Nice. — Opéra. — *Manon Lescaut de G. Puccini.* (Création en France ; adaptation de M. Maurice Vaucaire.)

M. Puccini est le compositeur de l'école moderne italienne le plus apprécié en France. Il n'est cependant ni le plus original ni le plus puissant, mais il a su éviter souvent la vulgarité dans laquelle tombent la plupart de ses compatriotes. De plus, il est sincère, et chez lui les plus rares insignifiances, les mélodies les plus banalement sentimentales se mêlent à d'heureuses et assez jolies trouvailles. Toutes ces qualités et tous ces défauts existent déjà dans sa *Manon Lescaut*, une de ses premières œuvres, qui s'est maintenue au répertoire des théâtres italiens et qui vient de faire son entrée en France par l'Opéra de Nice. Si Massenet a eu de l'influence sur M. Puccini — et sur qui n'en a-t-il pas eu ? — elle se fait peu sentir dans cet ouvrage. Je dirai même que l'influence française qu'a subie très fortement le compositeur dans la suite y est à peu près nulle. Tout au plus, au deuxième acte, pourrait-on l'y entrevoir, mais l'ensemble de l'ouvrage est très italien, trop italien.

Le livret de *Manon Lescaut* diffère sensiblement de celui de la *Manon* française. La pièce est divisée en quatre actes ou plutôt en deux parties : l'une gaie, l'autre triste. Dans les deux premiers actes, Manon a rencontré dans le coche d'Amiens le vieux comte de Gerval qui lui fait la cour ; et Lescaut, qui accompagne la jeune coquette, fait semblant de ne rien voir. Mais des Grieux et Manon se rencontrent, s'aiment et s'enfuient après avoir berné le vieil amoureux. Celui-ci cependant est riche et Manon se laisse meubler par lui un coquet appartement où elle ne tarde pas à s'ennuyer et à regretter des Grieux qu'elle a quitté pour mener cette nouvelle vie de luxe et de plaisir. Elle fait venir son ancien amant avec qui la surprend le comte de Gerval. Le gentilhomme vexé et très expéditif la fait emprisonner. Il n'est pas besoin de faire remarquer combien cette action est menée rapidement, comme d'ailleurs dans tous les drames

lyriques italiens modernes. Nous sommes un peu déçus de voir la pièce déjà terminée ; et cependant nous n'en sommes qu'à la moitié. Aux deux actes suivants nous assistons à l'embarquement assez émouvant de Manon pour l'Amérique où des Grieux obtient la faveur de la suivre ; et au dernier tableau nous la voyons mourir, exténuée, dans les bras de son amant, au milieu d'un désert de la Louisiane. Cette mort est longue, fastidieusement longue, et le long duo final est sans point culminant comme du reste toute l'œuvre qui, intéressante dans certaines de ses parties, n'en reste pas moins faible et peu équilibrée. Ce qu'il y a de mieux, à mon sens, c'est la partie bouffe, genre dans lequel excellent les Italiens, évidemment déplacée ici, mais réussie et qui donne beaucoup de vie exubérante à l'action qui sans cela s'alanguirait dans des airs trop conventionnels. On ne saurait établir de comparaison entre cette *Manon* et celle de Massenet dont elle n'est qu'un diminutif. Il y a entre les deux la distance de l'œuvre d'un maître à celle de l'élève.

C'est Mlle Ch. Wyns qui a créé le rôle de Manon avec une grâce et un charme réels. Le ténor Constantino, dont la voix est très agréable, personnifiait assez mal des Grieux. Il n'y a rien à dire des autres interprètes, de la mis en scène et des décors, d'une honnête médiocrité. L'orchestre était bon. M. Puccini et M. Ricordi, son éditeur, étaient présents.

Il est à peine besoin de faire remarquer combien grande est la tendance de notre Opéra à jouer surtout les œuvres du répertoire italien. Cette tendance est allée jusqu'à fairechanter souvent ce répertoire dans le texte original. Cependant je dois aussi signaler d'assez bonnes représentations de *Tannhaüser*, *Lohengrin* et *Salammbô* avec MM. Saleza, Imbart de la Tour, Seveilhac et Mme Mazarin. Mlle Lize Landouzy a été très applaudie dans une reprise assez terne des *contes d'Hoffmann*, ainsi que Mme Marguerite Carré dans la *Bohême*.

Les concerts sont assez nombreux au fort de la saison. Nous avons eu deux séances Sarasate-Goldschmitt au Casino ; trois séances Hubermann à la Jetée où sont donnés de temps en temps quelques bons concerts classiques. A l'un de ceux-ci il faut mentionner une bonne exécution par l'orchestre Gervasio de la *Symphonie pathétique*. A la salle Rumpelmayer, le concert de la Société Bach donné par M. Bret a été un véritable régal. A citer encore un récital Spalding et un autre Ricardo Prati, appréciés. A la salle Bellet plusieurs séances intéressantes : celle de M. Fairbank, très bon pianiste américain qui a interprété de façon impeccable la *sonate* de C. Franck avec M. d'Ambrosio, violoniste et compositeur niçois de beaucoup de talent ; celle de M. Loveri, harpiste d'une force et d'une habileté peu communes ; enfin celle de Mlle Germaine Arnaud, où cette jeune artiste, à peine âgée de 16 ans, a montré une virtuosité et un style qui la classent déjà au premier rang des pianistes femmes. Son interprétation intelligente et correcte de Bach, Beethoven, Schumann, Chopin et Saint-Saëns a été un véritable enchantement.

EDOUARD PERRIN.

GENÈVE. — La saison théâtrale qui vient de se terminer a été brillante à souhait, grâce à l habile et énergique direction de M. Huguet, qui a monté, en 6 mois, 34 œuvres musicales, sans parler de la comédie et du drame. L'Ecole française, qui alimente le plus notre répertoire, a fourni 20 ouvrages de 14 auteurs ; l'école italienne 7 ouvrages de 6 compositeurs. Les principales nouveautés pour Genève

ont été : la *Reine Fiammette*, de X. Leroux ; *Siberia*, de Giordano, et *la Fiancée de la Mer*, de Blockx. *Siberia* ayant été donnée au commencement de la saison a eu une plus longue carrière que la *Reine Fiammette*, montée un peu tardivement ; mais le succès de ce dernier opéra fut très, très grand, et l'auteur venu pour donner les dernières retouches aux répétitions a été absolument charmé de l'accueil fait à son œuvre, délicieusement rendue par Mlle Charpentier, une future pensionnaire de l'Opéra-Comique, si l'on en croit les on-dit.

Magistralement secondé par M. Amalou, l'excellent chef d'orchestre, M. Leroux, a remporté une véritable victoire avec cette œuvre. Signalons parmi les principales reprises : *Louise*, *Manon*, la *Vie de Bohême*, *Werther*, *Lakmé*, *Carmen*, qui sont toujours les meilleurs atouts dans le jeu des directeurs. A part Mmes Landouzy, Maria Gay, Clossens, Blanche d'Albe, venues en représentations, il est de toute justice de citer Mmes Charpentier, de Very, Vialas ; MM. Campagnola, Boyer, Vialas et Jacquin, artistes attitrés de la saison. — Ferraris.

Stuttgart. A propos d'un article, publié récemment dans *Gil Blas*, sur Munich et Richard Strauss, et où M. Louis Schneider déclarait que Munich est la ville d'art par excellence, M. Herwig nous envoie une lettre, trop longue pour être reproduite ici en entier, où il défend la ville d'où il nous écrit. Nous avons à Stuttgart, nous dit-il, un personnel artistique supérieur à celui de la capitale bavaroise : des cantatrices que Munich nous envie, telles que Mmes Hélène Hieser, Anna Sutter, Martha Bommer ; et la Bosetti, célèbre ailleurs, ne le serait probablement pas chez nous ; en revanche, un ténor comme M. Fritz Sachs de Heilbronn serait célèbre, s'il était à Munich (où tout est « célèbre ») ; « nous avons, ajoute notre correspondant, des chanteurs comme Bolz , Neudœrffer, Weil ; des compositeurs comme Josef-Anton Mayer, Albert Fauth (de Pforzheim) qui fut maître d'école pendant sept ans ; parlerai-je des concerts incessants de MM. Risler, Eugen d'Albert, John-Petrie Dunn, Carl Friedberg, Mlles Elly Ney, Grœssler-Heim, Ruckbeil-Hiller, Ehrenbacher-Edenfeld, etc... ? du Directeur de notre Conservatoire royal, M. Samuel de Lange, qui dirigeait avec tant de succès, il y a quelques jours, le « *Lied de la tempête* » ? de la société élégante qui vient d'applaudir Anna de Bertrand, le dr. Jean Kirchholz ? »

Nous accueillons volontiers ces déclarations, tout en faisant remarquer à notre honorable correspondant que ces artistes de Stuttgart sont inconnus en France ; d'ailleurs, cela ne signifie pas nécessairement qu'ils soient inférieurs à ceux de Munich. — S.

Concerts Colonne. — Le programme du vendredi saint (consacré à Bach et à Wagner) avait été composé avec un gout parfait, et M. Colonne en a dirigé l'exécution avec son autorité coutumière comme avec tout son cœur de grand artiste. Un incident, qui mérite son attention, est à signaler. Lorsque M. Van Dyck, après avoir dit le chant d'amour de la *Walküre*, a été rappelé, deux coups de sifflet très nets se sont mêlés aux bravos. Le célèbre ténor avait-il donc mal chanté ? Non, certes ; ce soir-là, il s'est même surpassé, mais il avait chanté *en allemand !* — « *En français* ! — *comme à l'Opéra* ! » ont crié les siffleurs avec insistance. Et M. Van Dyck, qui est un musicien polyglotte, a redit sa chanson en français, ce qui a soulevé une tempête de bravos. M. Colonne ferait bien de tenir compte, l'an prochain, de cet incident. La langue allemande détonne vrai-

ment, dans une salle comme celle du Châtelet. Question de patriotisme à part, cette langue est si dure ! si dépourvue d'harmonie et antimusicale !... Au même concert, M. Jacques Thibaud a joué le concerto en *mi* majeur de J.-S. Bach. L'excellent violoniste m'a paru, ce soir-là, un peu inférieur à lui-même. Çà et là, quelques sons douteux, pour la justesse ou la pureté. Les pièces de Bach, Bourrée, Polonaise, surtout la charmante et légère « Badinerie » avec M. Blanquart comme flûtiste, ont paru d'une grâce exquise et ont eu le plus vif succès. Dans le duo du 2e acte de *Parsifal*, Mme Kaschowska (Kundry) s'est montrée assez bonne, pas aussi puissante qu'il eût fallu. — Au moment où nous mettons sous presse, le noble (et désintéressé !) Weingartner dirige le festival Berlioz-Beethoven avec le succès prévu et attendu.

Conservatoire. — Comme tous les ans, M. Planté s'est fait entendre au Conservatoire pendant la semaine sainte On ne l'accusera pas d'être un révolutionnaire en quête d'émotions violentes ; il nous a joué ce bon et vieux concerto en *sol* mineur de Mendelssohn, qui est d'ailleurs un modèle d'agréable et correcte écriture, et dans lequel il montre — depuis bien longtemps !... — des qualités fort appréciées. Mais, au nom du ciel ! que M. Planté soit plus simple, moins miel et sucre !... Il y a des moments où il décourage l'amitié et la sympathie par son maniérisme. Il se cherche trop lui-même dans les choses qu'il joue ; l'interprétation des chefs-d'œuvre réclame un jeu plus franc et plus viril. — A signaler, dans « l'exercice annuel des élèves », une charmante chanson du xvie siècle (G. Costeley) tirée du Recueil de M. Henry Expert (*les Maîtres Compositeurs de la renaissance française*) : elle a eu un grand et légitime succès.

Varia. — La *Croisade des enfants* de M. Gabriel Pierné, récemment exécutée à Lille, continue son tour de France (et pays voisins). Elle va être donnée avec un exceptionnel éclat au Trocadéro, où 1500 chanteurs parisiens et hollandais ont pu se faire entendre très agréablement, grâce aux améliorations que M. Gustave Lyon a introduites dans l'immense salle. — A l'Opéra, il faut signaler une très bonne reprise des *Maîtres chanteurs*, œuvre si pittoresque et si originale que tous les musiciens de Paris savent aujourd'hui par cœur. Et n'oublions pas de saisir au passage cet excellent mot qu'on prête à M. Gailhard : « Si mon privilège est renouvelé, il y a deux opéras que j'ai l'intention de monter : *Armor*, de Sylvio Lazzari, et *Thamara*, de Bourgault-Ducoudray ». Souhaitons que l'honorable directeur réalise une telle promesse !

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Pleyel. — 20 mars, M. Eugène Saury, avec Minas Ange Priad, Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, C. Franck, etc.). — 21 mars, Mlle Hansen (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, Leclair, Brahms, etc.). — 30 mars, Mme Wanda Landowska (au programme, musiques Pastorales des xviie et xviiie siècles).

— 4 avril, quatrième et dernière séance donnée par Charles Bouvet avec Mlle Marie Lasne, MM. Cros Saint-Ange, Marcel Labey (au programme, œuvres de Bach, Hændel, Rameau, etc.). — 7 avril, concert donné par le quatuor Baillon avec le concours de Mme Alem-Chéné et de M. de Valmar (au programme,

œuvres de Schumann, Wagner, Gabriel Fauré, etc.). — 9 avril, M. Degsö Szigeti, avec Mlle de Buck et M. Georges de Lausnay (au programme, œuvres de Beethoven, Schumann, Schubert, etc.).

Salle Erard. — 20 mars, Mlle Liszt, avec Mme Thénard et M. Francis Thomé (au programme, œuvres de Mozart, Händel, Massenet, Debussy, etc.). — 24 mars, M. Gabriel Jaudoin (au programme, œuvres d'auteurs français vivants, Diémer, Fauré, etc.). — 31 mars, Mlle Gerda Magnus, avec Mme Ingeborg Magnus, Malkine (au programme, œuvres de Schumann, Bach, Saint-Saëns, etc.).

— 9 avril, M. Charles Foerster (au programme, œuvres de Chopin, Mendelssohn, Debussy, etc.). — 12 avril, récital donné par André Salomon (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, Chabrier, Georges Marty, etc.).

Salle Aeolian. — 9 avril, deuxième concert, donné par l'ensemble vocal, Mme Marie Martilly, Mlle Alice Raulin, MM. Noël Nansen et Sigwalt, avec le concours de M. Gabriel Fauré (au programme, œuvres de Gabriel Fauré).

Une mention très spéciale est due à M. J. Joachim Nin, qui poursuit, salle Œolian. douze auditions consacrées à la composition pour piano. A la dernière séance, J.-S. Bach occupait le programme (2e concert) ; M. Nina joué ces œuvres difficiles avec une netteté toute classique et une grande autorité.

Parmi les plus brillants concerts de la 2e quinzaine d'avril nous citerons :

Salle Pleyel. — 19 avril, Mlle Flora Joutard (au programme, œuvres de Schumann. Gluck, Franck, etc.) — 21 avril, 338e concert (au programme, œuvres de Ch. Tournemire, F. Schmitt, etc.). — 26 avril, grande salle Pleyel, a eu lieu le 6e concert de la Société des compositeurs de musique, avec MM. Albert Gélaso, Joseph Debroux, etc. (au programme, œuvres de C. Saint-Saëns, E. Goupil, etc.).

Salle Erard. — Les vendredis 20 et 27 avril, deux récitals de piano donnés par M. Jacques Pintel (au programme, œuvres de Bach, Beethoven, Liszt, Chopin, Mendelssohn, etc.). — 23 avril, concert donné par Mlle Florica Solacoglu avec Mlle Jane Vieu et M. Paul Darvez (au programme, œuvres de Schumann, Chopin, Bach, etc.).

La *Société des matinées musicales et populaires*, sous la direction de M. Luigini, a donné, le 28 mars, sa seconde matinée extraordinaire au Théâtre de l'Ambigu.

Le programme a été exécuté par les artistes suivants :

Mme Auguez de Montalant, Mlle Vauthrin, Mme Mellot-Joubert, Mme Marguerite Long ; quatre des meilleures élèves du remarquable professeur de harpe Hasselmans, et le quatuor Soudant.

Le Concert s'est terminé par les six chansons à danser d'Alfred Bruneau chantées par Mme Auguez de Montalant avec accompagnement d'orchestre sous la direction de l'auteur et exécutées par Mlle Régina Badet, danseuse-étoile, et

Mlles Kerf, Richeaume, Dugué et Luparia, 1ers sujets du corps de ballet de l'Opéra-Comique.

C'est Mme Mariquita, la célèbre maîtresse de ballet, qui a bien voulu régler ces délicieuses pièces.

Salle des Fêtes du Journal. — 28 mars, Mlle Monduit avec MM. Pillitz et Paul Laudikar (au programme, œuvres de Schumann, Bendel, etc.).

Schola Cantorum. — 31 mars, 337e concert (au programme, œuvres de C. Franck, H. Thiébaut, etc.).

Salle de Géographie. — 26 mars, Mlle Lucile Bartzi (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Gluck, Hændel).

Salle des agriculteurs. — 21 mars, M. Alcibiade Anemoyanni avec Mme Adiny (au programme, œuvres de Wagner, Lalo, Beethoven, etc.).

Lundi 9 avril, concert donné au bénéfice des victimes de la catastrophe de Courrières par l'Edition A. Z. Mathot, avec le concours de M. Dufranne, de l'Opéra-Comique, Mme Jane Bathori et MM. Georges Enesco, Ph. Gaubert, etc. (au programme, œuvres de Alfred Casella, Jean Huré, etc.).

Berlin. — L'*Opéra Royal* perdra dans le courant de l'année prochaine plusieurs de ses meilleurs membres, par exemple, Mlles Farrar, Destinn, etc., etc.; c'est pourquoi nous avons eu des visites de différents artistes étrangers, comme Mlle Rose, de l'Opéra de Breslau, et M. Hérold, de l'Opéra de Copenhague. — Mlle Rose nous intéresse seulement parce qu'elle fut engagée par l'Opéra de Berlin, et l'artiste danois par ses qualités artistiques. L'impression d'intelligence qu'il nous produit comme acteur habile est augmentée par sa manière de chanter avec beaucoup de goût et d'aise, et sa belle voix ne provoque jamais une critique, quoiqu'elle manque de ce certain brio qui excite l'enthousiasme. — L'*Opéra-Comique* agrandit son répertoire avec le *Mariage de Figaro*. La mise en scène, les décors et la partie théâtrale étaient comme pour les autres représentations de l'Opéra-Comique dignes de satisfaire un goût difficile, mais l'exécution musicale ne s'adaptait pas toujours à l'action dramatique, qui était trop en relief. L'orchestre n'accompagnait pas assez délicatement, et même les *tempi* étaient souvent trop accélérés. Comme très bons interprètes de la musique de Mozart, il n'y avait que Mlle Artôt de Padilla, qui chantait la comtesse, et M. Egenieff, le comte. Pour atteindre son but artistique, il me semble que l'Opéra-Comique a besoin d'un « régisseur musical » en rapport avec son collègue de la scène.

Le *Theater des Hestins* nous offrit un nouvel opéra comique de Wolff-Ferrari, *Die vier Grobiane* (Rusteghi). Le livret est d'après Goldoni. On ne pouvait pas constater un vif succès, mais le travail achevé trouvera certainement des amis. La musique, qui ne montre pas toujours le talent personnel de l'auteur, a l'avantage d'être aisée et naturelle, et elle s'adapte bien à la bonne humeur du sujet. Le jeune compositeur nous a déjà prouvé dans son premier opéra, *Les femmes curieuses*, qu'il maîtrisait la technique, laquelle ne manquait cepen-

dant pas non plus dans sa nouvelle œuvre. Wolff-Ferrari est sans doute un artiste sérieux, et on peut espérer qu'il gravira l'échelle du succès.

Le dernier concert philharmonique sous la direction de Nikisch nous fit entendre la *Symphonie pathétique* (*si* mineur) de Tschaikowsky. On sait comme le maëstro russe s'entend à saisir son auditoire dans cette œuvre, comme cette musique pénétrante et mélancolique nous force d'écouter et nous enivre avec le charme de son langage.

Quoique la première partie soit un peu décousue et la « coda » de la troisième très bruyante, on oublie ses faiblesses, dans l'impression conquérante. Le « Philharmonische » jouait de nouveau avec sa perfection connue, et Nikisch fut l'objet d'ovations enthousiastes, qu'il a bien méritées.

Le même concert renfermait encore l'ouverture du *Mariage de Figaro* et l'acte d'entrée de *Rosamond* de Schubert. Mme Ernestine Schumann-Heink, avec le concours du « Berliner-Lehrer-Gesangverein » chantait la *Rapsodie* de Brahms et l'air de *Titus*, et quoiqu'elle chantât la *Rapsodie* avec noblesse, l'interprétation artistique ne me plut pas, particulièrement dans l'air de *Titus*.

La 8e soirée symphonique de l'orchestre de l'Opéra Royal, sous la direction de Weingartner, était mêlée d'un sentiment de regret, parce que le fameux capelmeister veut se retirer. On jouait la IIe *Symphonie* de Brahms, celle de Schubert en *ut* majeur et l'ouverture de *Fidelio*. Je considère comme inutile de faire des éloges.

Comme soliste, Weingartner figurait dans le « *Dessau-Quatuor* », qui était consacré à Beethoven. Dans le dernier « *Elite Concert* », d'Albert et Burmester étaient les représentants de la partie instrumentale, et Hélène Staegemann, le Prof. Johannes Messchairt, nous charmèrent avec leurs belles voix. D'Albert joua plusieurs petits soli de piano avec sa maëstria connue et Burmester des menuets et gavottes et « la danse des sorcières » de Paganini, qui lui rapporta des ovations continuelles. Mlle Staegemann eut beaucoup de succès avec des romances de Weingartner, et M. Messchairt chanta avec une voix magnifique des romances de Lœwe, Schumann et Schubert. Le dernier des « *Neue Concerto* » dut être remis, quant au programme, à cause de difficultés survenues. Et Beethoven dut ainsi remplir la soirée avec l'ouverture de « Léonore », le concerto en *sol* majeur et la symphonie en *ut* mineur. M. Fried montra de nouveau son talent éminent de chef d'orchestre, mais malheureusement il paraît qu'il quittera sa place pour remplir un contrat plus rémunérateur à Boston. Le pianiste du soir, Arthur Schnabel, joua le concerto avec la technique nécessaire, mais sans montrer la grandeur qu'on exige chez Beethoven.

AXA N. HAMMERSTEIN.

HOTEL DES VENTES. — Un amateur lyonnais, qui avait fourni des collections d'objets d'art de toutes les époques, avait également groupé quelques instruments de musique anciens qui viennent d'être vendus aux enchères publiques par les soins de Me Gazagne, commissaire priseur à Lyon. Ils sont assez curieux pour être signalés. En voici la description sommaire et les prix auxquels ils ont été adjugés. Une très belle mandoline italienne (Bologne, 1735), incrustée d'ivoire sur écaille, plaquée en ébène à filets d'ivoire richement ornée et signée :

Giusepe Fontanelli, a été payée 225 francs. Une autre mandoline, incrustée de nacre et écaille, filets en ivoire, datée 1733, 51 francs ; une guitare espagnole, en sapin et manche d'ébène incrusté d'ivoire, a été adjugée à 61 francs ; une flûte à bec, en buis et ivoire du XVIIe siècle, atteint 52 francs. Enfin, une harpe Louis XVI, en bois sculpté et doré, colonne cannelée et chapiteau à feuilles d'acanthe, signée : Pollet, Paris, a fait 130 francs.

HÉBERT ROUGET.

MONTE-CARLO. — *La Sniegourka* (flocon de neige), ballet en 3 actes et un prologue ; livret de M. Heneté ; musique de M Narici. — Sniegourka, fille de l'Hiver, jeune et belle, paraît destinée à ignorer l'amour. Mais, à l'occasion des fiançailles de la riche héritière Koupava avec le brillant boyard Mizguire, elle est remarquée par ce dernier qui s'éprend de sa rare beauté et abandonne Koupava. Après une longue résistance et mille incidents qui retardent le dénouement, Sniegourka finit par succomber aux sollicitations enflammées de Mizguire. Mais à peine l'amour a-t-il échauffé son cœur, à peine la lèvre de l'amoureux a-t-elle effleuré le front de l'adorée, que celle-ci, Flocon de neige, s'évanouit et fond sous la tiède haleine et disparaît comme une chimère.

Ce sont les gracieux détails, plus encore que l'action principale, qui ont fourni au compositeur, M. Narici, les meilleures occasions de faire valoir son imagination lyrique. D'un cachet essentiellement personnel, sa partition, pleine de mouvement, de gaieté, de sentiment, de trouvailles rythmiques, sort du moule ordinaire de ce genre de divertissement. L'interprétation fut le sujet de l'apothéose de Mlle Trouhanowa, la merveilleuse étoile chorégraphique, pour laquelle ont été épuisés tous les termes dithyrambiques qu'inspire l'admiration de son incomparable talent et de sa beauté.

J. O.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 mars	*Tristan et Isolde.*	R. Wagner.	15.445 26
23 —	*Faust.*	Gounod.	20.828 41
24 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	12.695 »
26 —	*Aïda.*	Verdi.	14.938 41
28 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	14.931 26
30 —	*Armide.*	Gluck.	16 826 91
31 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. H. Büsser.	11.206 50
2 avril	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.755 41
4 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R Wagner.	20.188 76
6 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	18.631 41
7 —	*Armide.*	Gluck.	11.253 50
9 —	*Faust.*	Gounod.	16.419 91
11 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	18.048 76
16 —	*Faust.*	Gounod.	22 414 41
18 —	*Armide.*	Gluck.	19.626 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 mars au 19 avril 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mars	*Carmen.*	Bizet.	6.780 »
21 —	*Lakmé.— Cavalleria Rusticana.*	L.Delibes. Mascagni.	7 856 50
22 —	*Le Chalet. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	Adam. Massenet.	9.111 10
23 —	*Mireille.*	Gounod.	4.304 »
24 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Châlet.*	Massenet. Adam.	8.609 38
25 — matinée	*La Traviata. — La Fille du Régiment.*	Verdi. Donizetti.	4.324 »
25 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.483 »
26 —	*Grisélidis.*	Massenet.	4.547 »
27 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.576 »
28 —	*La Vie de Bohème.— Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	7.449 »
29 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.715 50
30 —	*Carmen.*	Bizet.	6.606 »
31 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.843 72
1er avril mat	*Le Caïd. — Les Pêcheurs de Saint-Jean.*	A. Thomas. Widor.	3.370 50
1er — soirée	*Lakmé.— Cavalleria Rusticana.*	L.Delibes. Mascagni.	6 654 50
2 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	3.995 50
3 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	5.587 50
4 —	*Le Jongleur de Notre-Dame.— La Navarraise.*	Massenet.	6.340 50
5 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.853 60
6 —	*Manon.*	Massenet.	8.713 50
7 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.854 38
8 — matinée	*Le Barbier de Séville.— Cavalleria Rusticana.*	Rossini. Mascagni.	3.250 »
8 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	5.344 50
9 —	*La Traviata. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	Verdi. Nicolo.	4.330 50
10 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.834 50
11 —	*Manon.*	Massenet.	7.149 50
12 —	*Marie-Magdeleine.*	Massenet.	7.781 50
14 —	*Marie-Magdeleine.*	Massenet.	7.845 »
15 — matinée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.890 »
15 — soirée	*La Vie de Bohème.— Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	8.045 50
16 — matinée	*Lakmé. — La Fille du Régiment.*	L. Delibes. Donizetti.	6.052 50
16 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	8.050 50
17 — matinée	*Mignon. — Les Noces de Jeannette.*	A. Thomas. V. Massé.	5.631 »
17 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.961 50
18 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.775 50
19 — matinée	*Marie-Magdeleine.*	Massenet.	7.119 50
19 — soirée	*Le Barbier de Séville. — La Navarraise.*	Rossini. Massenet.	8.188 »

Au Nouveau-Théatre. — La répétition générale du *Clown*, œuvre lyrique de M. Capoul pour les paroles, et du comte I. de Camondo pour la musique, a été donnée le dimanche 22 avril, au Nouveau-Théâtre ; nous n'avons que le temps et la place d'enregistrer la bonne impression de cette brillante soirée. Le *Clown*,

dont M. Capoul a peut-être écrit quelques pages en se rappelant sa jeunesse, est une œuvre réaliste, — l'action se passe à la foire de Neuilly, — rimée avec facilité, rappelant un peu la *Fille de Tabarin* : le drame passionnel sous des pitreries de foire. Sur ce livret rapide, M. de Camondo, dont nous n'avons pas toujours approuvé toutes les audaces, a écrit une partition originale, intéressante. Nous avons ici pour règle de ne jamais apprécier publiquement une œuvre après une seule audition et surtout après une « répétition », séance unique à laquelle nous fûmes convié. Aussi nous bornons-nous à souhaiter que MM. de Camondo et Capoul, ainsi que leurs charmants interprètes, nous fournissent prochainement l'occasion d'un compte rendu sérieux.

Concerts annoncés :

Salle Berlioz. — 2 mai, concert donné par M. A. Luzzatti, pianiste, avec Mlle Darmières, de l'Opéra-Comique, et M. Alberto Bachmann (au programme, œuvres de Beethoven, Chopin, Bach, etc.). — 3 mai, une heure de musique donnée par Mlle Mary Mac Evily avec MM. Dulac et Géoris, de l'Opéra-Comique (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Massenet, Berlioz, etc.).

Salle Aeolian. — 3 mai, Mlle Dorothy Swainson et M. Albert le Guillard (au programme, œuvres de Bach, Chopin, Grieg, etc.).

Parmi les plus brillants concerts de la 2e quinzaine d'avril nous citerons :

Salle Erard. — 28 avril, M. Lucien de Flagny (au programme, œuvres de Liszt, Bach, Lucien de Flagny, etc.). — 30 avril, concert avec orchestre donné par Mlle Geneviève Dehelly, sous la direction de M. Camille Chevillard (au programme, œuvres de Beethoven, Schubert, Camille Chevillard, etc.).

Théâtre Molière. — 26 avril, 14e Concert, avec le concours de Mlle Demangeot, de l'Opéra-Comique (au programme, œuvres de Mozart, Bruneau, C. Erlanger).



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 10 (sixième année) 15 Mai 1906.

La Musique et les lycées de jeunes filles de Paris.



Le concert du 6 mai donné dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne (et dont nous reproduisons le programme avec les statuts de l'association) a eu un succès complet.

Présidé par M. Liard, recteur de l'Académie, qui avait à ses côtés M. Rabier, directeur de l'enseignement secondaire au ministère de l'Instruction publique, M. Lavisse, de l'Académie française, M. Bourgault-Ducoudray, M. Hillemacher, les proviseurs et les directrices des lycées de Paris, un très grand nombre de notabilités universitaires et artistiques, il avait attiré un public vibrant pour lequel l'immense salle de 3500 places était trop étroite. Les jeunes choristes, dont M. Massenet en personne avait dirigé une répétition, le 3 mai, ont chanté juste, en mesure, de façon charmante, et sans une défaillance ; deux de leurs chœurs ont été bissés. Le succès si brillant de cette matinée est plein de promesses pour l'avenir. Nous félicitons ici l'auteur de la Croisade des Enfants, *M. Gabriel Pierné, qui a donné sans compter son talent si fin et si délicat de grand compositeur et de chef d'orchestre ; avec lui, les artistes éminents dont le concours fut si précieux : M. Dufranne, l'admirable baryton de l'Opéra-Comique ; Mme Wurmser-Delcourt, qui, sur la harpe chromatique si bien appropriée à la poésie des compositions de ce genre, a joué avec infiniment de charme les* Danses sacrée et profane *de Debussy ; Mme Roger-Miclos-Bataille, dont il serait superflu de*

louer le jeu à la fois viril et léger; M. Henri Casadessus et la Société des Instruments anciens, *dont les timbres grêles semblaient rythmer dans le lointain des souvenirs d'ancien régime, et qui, en cette docte Sorbonne, ont fait passer l'image d'une gentille fête à la Watteau. A compter d'aujourd'hui, régulièrement, nous sera donné ce spectacle exquis, fixé par le sculpteur florentin Luca della Robbia dans son haut relief: les têtes bouclées et penchées, bouche bée, sur un livre de chant. Au-dessus des banalités orphéoniques, au-dessus du concert-divertissement, apparaît l'idée même de l'éducation féminine, avec cette auxiliaire puissante : la Musique. Dans nos lycées de jeunes filles, où on n'est pas encore gêné par la tyrannie des traditions, l'administration supérieure, tout en faisant enseigner la grammaire, l'histoire, la géographie, les mathématiques, les sciences naturelles — avec la morale des honnêtes gens, — a mille fois raison de vouloir des ouvertures du côté des beaux-arts : c'est par là aussi que viennent la lumière et l'air pur, réclamés par l'hygiène !*

J. C.

Le Concours Diémer.

Mardi dernier 8 mai, le concours Louis Diémer, commencé la veille, s'est terminé au Conservatoire.

On sait que, conformément aux intentions de l'éminent pianiste qui l'a fondé, en assurant un prix de 400 francs au vainqueur, ce concours est ouvert tous les trois ans, entre les lauréats des classes de piano (hommes) ayant obtenu le premier prix depuis 1896. Deux épreuves le composent. Après l'exécution de deux morceaux imposés, chaque concurrent doit faire entendre quatre pièces choisies, à son gré, sur la liste dressée par le fondateur lui-même.

La variété de ce programme permet assurément d'apprécier pleinement la personnalité de l'artiste. La durée des épreuves, assez longue (chaque séance exigeant environ quarante minutes pour chaque exécutant), laisse facilement discerner la variété de talents originaux et déjà pleinement formés, s'ils doivent l'être jamais.

Neuf concurrents, cette fois, affrontaient les hasards de l'épreuve. Dire que les difficultés techniques n'existent plus pour eux, c'est assurément inutile. Prétendre que chez tous le sentiment musical se révèle suffisamment compréhensif, serait peut-être exagéré. Il est malheureusement certain qu'un certain nombre de ces jeunes gens ne sont et ne seront jamais autre chose que des virtuoses, habiles à jouer avec les notes, inaptes à faire ressortir l'expression profonde d'une musique véritablement sentie.

C'est surtout dans le premier morceau imposé (la sonate op. 57 de Beethoven) que s'est manifestée cette regrettable incompréhension. Trop souvent, l'exécution trop violemment contrastée, le souci de l'effet de détail, la préoccupation du *trait* tiré bien mal à propos hors de pair, ont nui grandement à la perception de l'ensemble, à la juste progression des intentions les plus évidentes du musicien. L'œuvre est sans doute difficile. Il n'en est pas moins regrettable que même chez

les meilleurs des concurrents elle n'ait pas été présentée de façon plus vivante et plus véritablement artistique.

Les *Etudes symphoniques* (op. 13) de Schumann ont paru généralement mieux comprises. Et l'exécution des pièces diverses de Chopin, de Liszt ou de Saint-Saëns (ces trois noms seuls figurant au programme laissé au choix de chacun) fut encore plus satisfaisante.

A l'unanimité, le jury a décerné le premier prix à M. Batalla, un tout jeune homme de dix-sept ans, prix de piano en 1903.

A l'unanimité aussi, une mention fut accordée à M. Garès, lauréat de 1902. Certes, le choix parut judicieux. Ne peut-on regretter cependant qu'aucune distinction n'ait pu être attribuée à M. Edger, lauréat de 1900, dont l'exécution pleine d'originalité. d'intelligence et de charme, malgré quelques incorrections légères, avait été très remarquée ?

Siégeaient dans la tribune du jury : M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, président ; M. Charles Lenepveu, M. Safonoff, directeur du Conservatoire de Moscou ; M. Maurice Rosenthal, M. Moskowski, M. Camille Chevillard, M. Gabriel Pierné, M. Xavier Leroux, M. Arthur de Greeff, professeur au Conservatoire de Bruxelles ; M. Harold Bauër, M. Ernest Consolo, MM. Edouard Risler et Alfred Cortot, deux élèves du donateur, et enfin M. Fernand Bourgeat, secrétaire. — H. Q.

Opéra-Comique : « Le Roi aveugle », *oépra en deux actes*, *paroles de* Hugues Le Roux, *musique de* M. Henri Février.

Un roi déchu, aveugle, qui se console avec les chants de sa fille Hilda, — mais qui perd celle-ci, ravie par un étranger conquérant et jeune, et, de désespoir, se jette dans la mer où il est changé en rocher : tel est, en deux mots, le sujet de l'œuvre, à la fois très simple et très emmêlée, que M. Février s'est appliqué à rendre intéressante par une musique entortillée. Dans cet opéra bizarre dont l'action semble tirée des *Métamorphoses* d'un Ovide scandinave, il y a beaucoup de « réminiscences » : il évoque, soit par le verbe, soit par le texte musical, les souvenirs d'Œdipe et d'Antigone, de Lohengrin, de Hulda (celle de C. Franck), et la manière de Wagner, et celle aussi de Cl. Debussy. Tout cela fait-il une œuvre émouvante, ou, simplement, fort agréable, ayant le cachet d'une personnalité ? Je ne m'en suis pas encore aperçu, et, suivant ma coutume, je réserve un jugement définitif que de nouvelles auditions modifieront peut-être. Pour aujourd'hui, je signale une particularité du livret. En voici un échantillon. (Le roi et sa fille sont au bord de la mer.)

le roi (*très tendrement*).

Incline ton front pur,
Pour que mes doigts s'y posent,
Hilda ! Je tiens le monde avec toi dans ma main !
Salut ! Forces passées !
Et vous, fiertés de ma jeunesse,
Regards que la beauté lève vers le victorieux !

Oui, le magique attrait des vierges en extase
Qui, sous mes pas, jetaient leur désir et des fleurs,
La divine douceur de Celle qui n'est plus,
Et qui, pour ton berceau, me fit quitter ma barque,
Tout ressuscite en toi,
Tout se hausse,
Tout s'exalte,
Hilda ! Hilda !
C'est toi, le sourire de la femme...

HILDA

Caressez mes cheveux,
Et sur votre poitrine
Appuyez votre Hilda
Qui n'a pensé qu'à vous !
J'entends dans votre cœur
Bouillonner la tendresse
Comme un flot toujours fort,
Toujours victorieux !
Sa richesse épanouit
Les lis de mon âme !
Père ! père !
Vous êtes le bonheur...

LE ROI

Entends dans mon cœur bouillonner la tendresse.

Ceux qui, comme Catulle Mendès, ont une virtuosité de style impeccable et manient avec une maîtrisse souveraine tous les procédés de la versification, sont naturellement choqués, scandalisés. Découronnée. privée de la rime et du rythme normal, la poésie semble traitée en demi-vierge ; hybride, flottant entre la bonne prose et la versification correcte, le style a trop, ou pas assez, de ce qui peut constituer une forme satisfaisante : gardant ceci, supprimant cela pour s'adapter à la musique, il ressemble au vieil Arnolphe de Molière, qui, pour plaire à une Agnès ingénue, offre de s'arracher « un côté de cheveux ».

Ce point de vue est exclusivement littéraire; apprécié d'après sa convenance au drame lyrique, le livret du *Roi aveugle* est excellent. Une comparaison résumera ma pensée.

Le bon exécutant (pianiste ou autre), le bon chef d'orchestre, doivent-ils marquer par un *frappé énergique* la note qui coïncide avec le temps initial de chaque mesure ? Non, certes, à moins qu'ils ne jouent des danses ou des pas redoublés, destinés à faire pâmer de contentement les habitués d'un café. Ce qui est essentiel, c'est qu'ils observent, en comprenant bien la place des césures, les divisions rythmiques autres que la mécanique et immuable mesure : *le membre de phrase*, *la phrase*, *la période*, *la strophe*, *les couples de strophes*. Or. le livret de M. Hugues Le Roux me paraît très heureusement approprié à cette règle. Il est affranchi de la mesure verbale (retour de l'accent tonique à intervalles réguliers), et il fournit au musicien ce qui est essentiel pour lui : des cadres, ou, si l'on veut, des jalons, pour ses *périodes*. ses *phrases*, ses *membres de phrase*.

Comme le lyrisme antique (et la bonne musique moderne instrumentale), il ne se prive pas d'associer, en un tel système, des phrases, ou des membres, de rythme ou de longueur différents. En théorie, cette méthode me paraît la meilleure. Du *Roi aveugle*, il faudra que nous reparlions à loisir, et non d'après l'impression un peu confuse d'une seule soirée où la musique nous sembla bien subtile, bien tendue vers l'*originalité à tout prix*!...

Notes sur la musique orientale.

LA POÉSIE, LE CHANT ET LA DANSE

EGYPTE. — *Parmi les documents si intéressants que M. Maspero a bien voulu nous envoyer d'Egypte, nous publions la photographie ci-jointe, qui, chez un musicien, appelle les réflexions suivantes* (1).

A l'origine, poésie, chant ou musique instrumentale et danse, étaient étroitement unies, et les trois arts avaient un lieu commun : le rythme, lequel réglait à la fois les mots, les sons et les pas. Cette triple exécution simultanée est la caractéristique de l'art primitif. Elle est chez les anciens l'équivalent de la polyphonie moderne ; elle a autant de valeur que l'art de superposer trois ou quatre parties mélodiques. Il faut voir en elle le contrepoint des premiers musiciens. C'est à cette époque primordiale des arts « musicaux » réunis en une triade indivisible, qu'ont pris naissance les formes sur lesquelles les compositeurs travaillent encore aujourd'hui. J'en citerai trois exemples.

1° Voici la photographie d'un bas-relief trouvé dans le tombeau de Sakkarah et qui remonte à la XVIIIe dynastie (15 siècles environ avant l'ère chrétienne). J'y vois des musiciens qui, tout en jouant, ont la bouche ouverte : donc ils chantent. Comme l'instrument qu'ils ont entre les mains est un tambourin qu'ils frappent à main plate, et que le tambourin ainsi employé a pour fonction essentielle et unique de marquer la mesure, j'en conclus que leur chant est rythmé. Et comme enfin il y a, au milieu de la scène, deux danseurs, j'en conclus qu'ici paroles, chant, musique instrumentale (si on peut ainsi parler) et danse, ne forment qu'un faisceau, dont le rythme est le lien. On peut même, en examinant de près ce curieux monument, constater que les attitudes, les formes, les lignes, se répètent : si bien que les arts de l'espace, dans la partie plastique de cette scène, sont soumis à une loi de symétrie *analogue à la loi du* rythme *qui régit les arts du mouvement et de la durée.*

2° Chez les Grecs, il en était de même ; pour le démontrer, nous n'avons qu'à citer les mots dont ils se servaient pour désigner la danse et le chant. Ils n'en avaient qu'un. Le mot « chœur » (chorus, χορός) *désigne aujourd'hui, et désignait déjà chez les Romains un groupe de gens qui chantent ; à l'origine, il indiquait à la fois une troupe de chanteurs et de danseurs. Il est très souvent employé par Homère avec ce sens. Ainsi, au IIIe chant* de l'Iliade, *Vénus fait à Hélène le portrait suivant de Pâris : « Il est étincelant de beauté et d'habits magnifiques ; on ne dirait pas qu'il revient du champ de bataille, mais qu'il va entrer dans un* chœur, *ou qu'il en sort pour se reposer. » En d'autres termes : « on dirait qu'il*

1) La présente note est le résumé d'une leçon faite au Collège de France.

va danser, ou qu'il vient de danser. » (Iliade, *III, v. 392.*) *Quand Homère veut louer la grâce d'une femme, il dit parfois :* « *belle dans le* chœur », *c'est-à-dire* à la danse (Il., *XVI, v. 180*). *Dans la description du bouclier d'Achille, au XVIII*e *chant, il y a un groupe de danseurs (v. 590 et suiv.), et le mot* « *chœur* » *est employé avec le sens de* « *endroit où l'on danse* ». *D'autres passages analogues sont nombreux* (1). *On peut ajouter cet autre fait : le mot grec* μολπή, *qui après Homère fut employé pour désigner le chant, est toujours expliqué par Aristarque, commentateur de l'*Iliade, *dans le sens de gesticulation ou de danse. Ces divers textes nous donnent la preuve que primitivement danse et chant étaient inséparables.*

De l'emploi d'un mot unique pour désigner deux actes différents, nous concluons qu'à l'origine ces deux actes étaient étroitement associés.

De plus, le chant était étroitement uni à la poésie. Aujourd'hui, nous allons à l'Opéra, surtout pour entendre la voix de tel ou tel chanteur, et, tout en nous intéressant à l'action, nous n'attachons pas grande importance aux paroles. Si un livret, comme celui de Guillaume Tell *et tant d'autres, est écrit avec un goût détestable, nous ne nous y arrêtons guère. Il arrive assez souvent, aux concerts du dimanche, que des amateurs ne connaissant que la langue française applaudissent des chanteurs ou des chanteuses s'exprimant en allemand. Chez les Grecs primitifs, un tel fait ne se serait jamais produit. Le poète était toujours un musicien, et le musicien était poète. La poésie simplement* déclamée, *et surtout la poésie* lue *sont des choses récentes, ignorées des anciens. Ici encore, la philologie nous en donne des preuves certaines. Le mot* ἀοιδός, *aède, qui a fini par signifier* « *poète* », *veut dire* « *chanteur* ». *Homère, en s'adressant à la muse, ne lui dit pas :* « raconte-*moi la colère d'Achille* », *mais* « chante ! » *Et cet usage était si ancien, il avait de telles racines dans les mœurs, il a été fixé par de si grands exemples, qu'il s'est perpétué, à titre de tradition, chez les modernes, où le divorce de la poésie et de la musique était déjà consommé.*

*3° De l'antique Egypte et de la Grèce, en franchissant des siècles, passons à la société du moyen âge. Un évêque de Meaux, sous Charles le Chauve (IX*e *siècle), Hildegaire, écrit ceci dans la vie de saint Faron, en parlant d'un chant de victoire où on célébrait une victoire remportée par Clotaire sur les Saxons :* « *ex qua victoria* carmen *publicum juxta rusticitatem per omnium pæne volitabat ora ita* canentium : *feminæque* choros *inde* plaudendo *componebant.* » *(Cité par D. Bouquet, t. III, p. 565.) Les mots soulignés indiquent les 3 arts du rythme dont nous trouvons l'association chez tous les primitifs :* « *Cette victoire donna lieu à un chant qui, à cause de sa simplicité, volait sur presque toutes les lèvres... ; les femmes l'accompagnaient de danses, où elles battaient des mains.* »

Chez les modernes, cette connexité disparaît peu à peu. Prætorius, dans son Syntagma musicum *(1614), distingue déjà les ballets qui sont chantés et ceux qui ne le sont pas. Avec le célèbre danseur parisien Noverre (dont les* « *Lettres sur la danse* » *sont de 1760), le divorce sera définitif, et l'union primitive ne se retrouvera plus que dans l'art populaire.*

J. C.

(1) Cf. id. v. 182, 182. *Odyss.* VI, 65 ; VIII, 260 ; XVIII, 194, etc.



Tombeau de Sakkarah, XVIIIe dynastie (musée du Caire, 173).

Chine. — Nous avons reçu de M. Guérin (Vice-Consulat de France de Tché Fou) la lettre suivante. L'instrument qui s'y trouve décrit (et dont un dessin, accompagné de formules chinoises, était joint à la lettre) paraît analogue, pour le principe de la construction comme pour la forme, à la trompette gallo-romaine dont une reproduction se trouve au musée de Saint-Germain.

Tché-Fou, 24 mars 1906.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser une note et des dessins qui me paraissent devoir vous intéresser. Il s'agit de la trompette la-pa, *ou* hao t'ong, *qui diffère, quant à la forme, des autres trompettes du même nom en usage à Pékin. Le* la-pa *est formé de deux tubes en cuivre qui s'emboîtent peu solidement l'un dans l'autre. Lorsqu'on en joue, la main droite tient la partie antérieure, pendant que la main gauche soutient l'autre partie, qui est lourde et pourrait tomber. Le tube antérieur a 3 tch'é (3 pieds) 2 ts'ouen (2 pouces) de long ; l'autre tube a 3 tch'é 1 ts'ouen. L'embouchure est plate et a 1 ts'ouen 2 feun (2 lignes) de diamètre ; le trou de l'embouchure a 4 lignes de diamètre environ. Le pavillon de l'instrument a un diamètre de 4 pouces 5 lignes. Le* la-pa *donne deux sons : un son aigu lorsqu'on souffle à pleins poumons, un son grave lorsqu'on souffle faiblement. Lorsqu'on ne s'en sert pas, on fait rentrer le tube antérieur dans l'autre ; la pièce, de cette façon, est plus commode à transporter.*

Le la-pa *est utilisé, d'ordinaire, pour les enterrements, quelquefois aussi pour les mariages. Il était jadis en usage dans l'armée. On l'appelle, en style élevé,* has-t'ong.

Les autres instruments de musique du Chan-tong sont tout à fait semblables à ceux de la capitale (consulter pour la description de ces intruments l'ouvrage publié il y a quelques années par Mgr Favier : Pékin).

Veuillez agréer, etc...

A. Guérin.

P. S. Le tch'é, *ou* pied *chinois, a environ 0,358 millimètres ; il se divise en dix* ts'ouen (pouces) ; *le* ts'ouen *se divise lui-même en dix* feun (lignes).

Note sur un musicien de l'Académie des Valois.

On sait qu'en 1570 fut instituée à Paris, par lettres patentes de Charles IX, une « Académie de poésie et musique » dont Jean-Antoine de Baïf et Thibaud de Courville, l'un poète et l'autre musicien, étaient les « entrepreneurs ». Leur but était de restaurer l'antique union de la poésie et de la musique par la création d'une musique « mesurée » sur les mètres des vers grecs et latins. Avec Courville, Baïf eut pour collaborateurs dans cette Académie l'illustre Le Jeune et un musicien inconnu dont le nom même est une énigme, Du Faur.

Baïf le mentionne en même temps que Claudin Le Jeune dans une pièce de vers qui nous a été conservée par Mersenne (1). Après avoir parlé de Courville il ajoute :

(1) « Quaestiones celeberrimae in Genesim », col. 1686. — Cette pièce a été déjà reproduite par M. Brenet dans son étude sur « Jacques Mauduit » (*Tribune de Saint-Gervais*, 1901, p. 104).

. . . .
En la danse après et *Du Faure* et Claudin
Osèrent entrer.
Faur, qui son doux luth maniait savamment,
Claudin, au bel art de la musique instruit,
Ont d'accords choisis honoré de ses (1) vers
Les mesurés chants.
Las ! Thibaut n'est plus : et *Du Faure* davant lui
Nous quitta, laissant nos ouvrages naissants.
. . . .

Quel était donc ce musicien que Baïf peut rapprocher ainsi du célèbre Le Jeune ? Les vers précédents nous apprennent qu'il était instrumentiste autant que compositeur, qu'il collabora avec Baïf dès les premiers temps de l' « Académie » et qu'il la « quitta » peu après. Voilà tout ce que nous savons, et l'on n'a encore trouvé aucun document historique qui puisse nous renseigner sur la personne ou sur la vie de Du Faur.

Le savant musicologue Michel Brenet, dans son solide travail sur Jacques Mauduit, s'est demandé (2), sans se prononcer, « s'il ne s'agirait pas ici de Gui du Faur de Pibrac, le magistrat lettré et poète, né en 1529, mort en 1585, qui fut l'ami de Baïf » et le directeur de l' « Académie du Palais » (3). Le rapprochement était plausible et tentant : mais il est impossible. J'ai été assez heureux pour retrouver le nom de notre musicien dans deux autres pièces de Baïf, qui sont dédiées toutes deux à *Jacques* du Faur. La première est une « églogue » intitulée « les sorcières » (4) : elle ne présente rien d'intéressant pour notre sujet, excepté sa dédicace « A. Jaq. Du Faur ». La deuxième est un sonnet, adressé « Au Seigneur I. Du Faur » et entièrement consacré par le poète à son ami (5). Je crois qu'il mérite d'être reproduit ici :

Puis que tu vas de ta douce merveille
Ravir le bal des Garomnides sœurs,
Qui suit, quittant la cueillette des fleurs,
Ton miel plus doux que l'œuvre de l'abeille :
Puis que, du Faur, ton retour s'apareille,
Nous n'orrons plus tes musiques douceurs ;
Plus de ton lut les doux sons ravisseurs
N'envoleront nos espris par l'oreille.
Mais quelque part que faces ton séjour
Ne m'oubli pas, mais de toy chacun jour
Soit en bon lieu nostre amitié nommée !
Aussi souvent, comme en plaisant émoy
Par les devis de Claudin et de moy,
Se redira Ta sainte renommée.

Ces vers, tirés du troisième livre des « Passetems », ont été publiés en 1573, c'est-à-dire trois ans après la fondation de l' « Académie de poésie et musique ». Du Faur quitte Paris pour les bords de la Garonne (6) et Baïf lui adresse un adieu ému. Par ce texte se trouve éclairé le passage cité plus haut :

(1) De Baïf.
(2) P. 135, n. 2.
(3) C'est le nom que prit l' « Académie de poésie et musique » lorsque, sous Henri III, devenue plus littéraire que musicale, elle tint ses séances dans une salle du Louvre.
(4) Baïf, *Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, t. III, p. 29 et suiv.
(5) *Id. ibid.*, t. IV, p. 347-348.
(6) L'expression de « Garomnides sœurs » est assez obscure. S'agit-il de personnes réelles, ou, tout simplement, des *Muses* de la Garonne ? Je ne saurais le dire. Mais, pour qui connaît le genre d'esprit de Baïf, la dernière hypothèse ne manque pas de vraisemblance.

... et Du Faur davant lui
Nous quitta, laissant nos ouvrages naissants.

De plus nous apprenons que ce départ est un « retour » : Du Faur n'était donc à Paris que pour un temps, et il était venu du Languedoc ou de la Gascogne. Le champ de l'investigation historique au sujet de Du Faur se trouve ainsi circonscrit : il s'agit de trouver un Jacques Du Faur sur les bords de la Garonne.

La famille de Pibrac, originaire des bords de la Garonne, comprend un nombre considérable de Du Faur (1), parmi eux plusieurs Jacques, et parmi ces Jacques un neveu et un cousin de Guy du Faur de Pibrac, tous deux conseillers au parlement de Toulouse, qui pourraient bien, l'un ou l'autre, n'être pas sans rapport avec notre musicien. L'ami de Baïf est-il l'un de ces deux Jacques Du Faur, et lequel ? Je ne prétends pas résoudre cette question, dont on trouverait peut-être la solution dans les archives toulousaines. J'ai voulu simplement apporter sur ce point d'histoire musicale un fait nouveau et précis, de nature à orienter la recherche.

Paul Masson,
de l'Ecole normale supérieure.

Victor Capoul.

A propos du récent opéra de MM. Capoul et I. de Camondo, le *Clown*, dont on a fort goûté certaines pages brillantes et originales (entre autres la jolie scène musicale de la foire à Neuilly), M. Augé de Lassus veut bien nous envoyer, sur l'un des auteurs, les souvenirs d'Opéra-Comique suivants :

C'est ici le pays des roses...

Ce chœur annonce et accompagne l'apparition de l'aimable et chantante oasis où naguère (1862) Félicien David évoquait et berçait la belle *Lalla-Rouck*. « Il ne descendra donc jamais de son chameau ? » disait, quelque peu railleur, Rossini, en parlant de l'auteur charmant, mais de redites un peu trop faciles, que demeurait l'auteur et le révélateur du *Désert*. Et en effet Lalla-Rouck, de si heureuse fortune, apparaissait comme un chant de plus, non pas très nouveau, ajouté, non certes sans grâce, à ce poème que l'on pourrait dire des visions d'Orient, qui fut la tâche et reste la gloire de Félicien David.

A jeter dans le passé le nom de Capoul, un écho répond, qui est tout de plaisant et délicieux souvenir. Et la belle Lalla-Rouck, plus complaisamment que tout autre, fait sa partie dans ce concert, affaibli peut-être, attendri plutôt, qui salue un nom naguère si aimé. Ces âmes lointaines, ces voix presque éteintes, heureuses d'être évoquées cependant, disent en effet *le pays des roses*, c'est-à-dire des grâces pénétrantes, des sourires et des joies légères.

En *Lalla-Rouck*, Capoul rencontrait une préséance, un devancier inoublié. Montaubry le premier avait gazouillé, dans un applaudissement unanime : « *Ma maîtresse a quitté la tente...* » Capoul héritait du rôle ; du moins il le faisait sien, d'une si délicate maîtrise, que nous, les auditeurs de jadis, un peu vieillis, hélas ! nous n'imaginons pas un autre rapsode en ce joli chanteur de ballade dont s'éprend et se réjouit l'errante princesse, chercheuse d'aventures et d'amour. Rien

(1) V. le Dict. de Moreri, art. *Faur*.

que dans cette tâche un peu banale d'écrire ces lignes, c'est mieux que le souvenir, c'est la résonance même d'une voix chérie qui nous visite. La voix de Capoul, c'était comme de la tendresse flottante et du sourire chanté.

Toulouse et ses alentours sont décidément une terre de prédilection, alors qu'ils font espérer la floraison des bons serviteurs de l'art, qu'ils doivent s'armer du ciseau, qu'ils doivent brandir le pinceau, ou que seulement ils laissent échapper de leurs lèvres une âme délicieusement éloquente et sonore. Capoul est de Toulouse; on l'aurait complaisamment supposé, rien qu'à l'entendre. C'est le fâcheux privilège des humains que touche l indiscrète renommée, de ne pouvoir dissimuler leur âge. C'est tout d'abord très joli de dire : « J'ai vingt ans; j'ai trente ans ! » C'est déjà moins enviable d'être obligé de dire : « J'ai quarante ans ! » Mais avouer que l'on a soixante-sept ans, ce serait désastreux, si la gloire n'était pas toujours quelque peu de la jeunesse, si surtout le visage et toutes les apparences, et la pensée rayonnante, ne contredisaient pas victorieusement aux affirmations injurieuses de l'état civil.

1839 est une date de naissance ; mais tant d'autres, même dans l'unique Toulouse, devaient naître aussi en cette année féconde, que peut-être Capoul n'est-il là signalé que par erreur.

Presque enfant, sa famille l'envoie aligner des chiffres chez un banquier. Il devait soupirer des additions, vocaliser sur les multiplications ; et la tâche n'était pas pour agréer à l'oiselet déjà épris de mélodies ; impatient aussi de libre espace. Le Conservatoire de Toulouse l'accueille et bientôt l'adresse à son grand frère, le Conservatoire parisien, où dès lors règne encore le sémillant Auber. Son âge, son autorité sont déjà d'un patriarche ; mais cet ancêtre, comme Anacréon, chante et gouverne, en quelque sorte, tout couronné de roses. N'est-il pas vrai que nous marchons comme dans un inlassable printemps et au milieu des plus jolis parterres, rien qu'à évoquer Victor Capoul, ses œuvres, ses pompes et son temps ?

Le Conservatoire est une volière où le chant, voire même les chansonnettes, sont enseignées ; et c'est déjà de quelque gloire d'en avoir franchi les portes. Ces portes cependant sont closes à certaines heures, et précisément à celles où le rossignol, du moins celui que Juliette le plus volontiers écouta, se transformerait le plus volontiers en Roméo. Dès lors les pensionnaires sont en pension, presque en prison. La ville lui est interdite à compter de la chute du jour ; et le concierge, à peu près comme dans *les Huguenots,* sonne le couvre-feu. Depuis lors la république libératrice a levé ces consignes, congédié ses captifs. Elle pensionne, elle n'enferme plus ; elle semble dire à ces futurs Roméos, à toute cette lignée voletante et gazouillante, toujours inquiétante : « Allez vous faire... pendre ailleurs ! » La responsabilité était un peu lourde en effet d'avoir charge d'âmes, ces âmes pouvant être d'un baryton savoureux, ou d'un ténor caressant.

Capoul, moins heureux que ses suivants, bien que cette captivité ne laissât pas d'avoir son charme, devait donc faire, au faubourg Poissonnière, son temps de retraite, de bon labeur et même de prison. Au reste, Auber n'était pas impitoyable ; et les délinquants, rentrant trop tard ou, qui pis est, trop tôt, lorsque l'aurore levée dénonçait une nuit vagabonde, en étaient souvent quittes pour une semonce à demi souriante :

> ... Un père est toujours père ;
> Un supplice léger suffit à sa colère.

En 1861, Capoul obtient un premier prix d'opéra comique. Il a chanté un air de *la Part du Diable*, dès lors ouvrage en renom. Et sans doute le directeur s'était complu à s'entendre lui-même, en l'un de ses ouvrages les plus goûtés, alors qu'il s'entendait passer aux gentillesses d'une voix jeune et tout fraîchement épanouie.

En cette même année 1861, Capoul débute à l'Opéra-Comique. Dans la bouffonnerie à demi algérienne du *Caïd*, restée très amusante et de verve facile, il badine, il fredonne, il plaît. Toutefois deux devanciers, deux rivaux, sont en possession de la scène convoitée. Montaubry, Achard, l'un et l'autre de grand talent, légitimes héritiers de Roger, imposent leurs noms ; et la place est bien étroite qu'un échappé du Conservatoire peut se faire auprès d'eux.

Lentement, mais sûrement, le charme va opérer cependant. Dans un déjeuner de camarades, Capoul a chanté une romance oubliée aujourd'hui, mais qui peut encore attendrir les quinquagénaires reconnaissants : *Comme à vingt ans...* Emile Barateau en avait égrené les paroles, Emile Durand en avait soupiré la musique.

Comme il était heureux !
Comme elle était heureuse !

Combien de gentils petits cœurs de fillettes, que de têtes légères de collégiens, ont battu, se sont grisés, de ces naïvetés et de ces fadaises ! Gardons-nous d'en médire ! Notre temps, plus savant, plus difficile, peut-être ne transmettra pas aux âges qui doivent le suivre des refrains si doucement répétés, et qui si bien, des oreilles complaisantes, auront pénétré jusqu'aux profondeurs de l'âme. Et ce fut un succès délicieux que la romance à la mode : *Comme à vingt ans !* dite à quelques amis, par ce chanteur de vingt-deux ans.

Bien que Capoul interprète le répertoire, *Fra Diavolo*, *l'Eclair*, *l'Ambassadrice*, une œuvre très fine et gentiment spirituelle, *Joseph*, d'inspiration plus haute, et que Méhul sans doute aurait volontiers confié à ce nouveau venu, car il devait s'y montrer de toute perfection — notre souvenir en est très précis, — le plus souvent Capoul doit limiter ses efforts et sa tâche en des rôles plus secondaires. Dans *Zampa*, pendant que Montaubry incarne le bandit superbe et triomphe, répétant :

Il faut céder à mes lois...

Capoul n'est rien que le modeste Alphonse. Toutefois, hors de la scène, loin des regards, non pas loin des applaudissements, il élève cette plainte amoureusement languissante :

Où vas-tu, pauvre gondolier ?...

Et ce n'est pas l'héroïne seule qui l'écoute et s'attendrit. La salle entière, elle aussi, est traversée d'une attirance très douce. Alphonse est aimé ; et le terrible Zampa en sera réduit à sa fiancée de marbre, aux bras de pierre où le méchant séducteur sera saisi et châtié.

En 1865, l'Opéra-Comique reprend l'un des premiers ouvrages d'Hérold, *Marie*, qui certes ne laissait pas prévoir *Zampa* et *le Pré aux Clercs*. Et Capoul détaille la romance :

Une robe légère
D'une entière blancheur ;
Un chapeau de bergère,
De nos champs une fleur.
Ah ! telle est la parure
Dont je suis enchanté ;
Et toujours la nature
Embellit la beauté,

d'une grâce si bien berçante que les petits enfants se pâment à ce qui faisait se pâmer leurs grand'mères.

Toutefois ce ne sont toujours là que des reprises. Capoul prend, avec bonheur peut-être, mais sans révélation retentissante, la succession des autres. Enfin un rôle lui est confié dans un ouvrage nouveau : *les Recruteurs*, hélas ! voué à la chute la plus prochaine.

La Déesse et le Berger de Duprato (1863) est mieux accueilli. Capoul impose une mélodie, du reste très gracieuse, et qui survit à l'ouvrage, lui-même de destinée un peu courte. C'était encore le recours possible, après une défaite ou quelque succès douteux, des auteurs devant le libre tribunal de Paris et du monde, que le partiel sauvetage d'un air, d'un morceau remarqué au passage. Le naufrage souvent laissait quelques épaves où se pouvaient consoler les créateurs seulement à demi déçus. Du monument renversé quelques morceaux étaient bons, nous pouvons l'entendre dans l'acception la plus diverse. Aujourd'hui tout sombre dans le désastre, si le désastre survient ; et c'est d'une rigueur terrible, mais à peu près inévitable en la manière nouvelle qui s'impose à nos compositeurs. Ils veulent que toutes choses se tiennent dans un ensemble étroitement serré ; c'est louable sans doute, mais dès lors tout chavire à la tempête première Duprato, plus heureux, put se croire quelque temps encore inoublié, de par une seule romance sacrée, que le berger avait dite à sa déesse et que la mode avait acceptée.

A Bade, en 1860, Gounod avait fait représenter un petit acte à deux personnages, *la Colombe*, transcription du *Faucon* de Lafontaine, Gounod et son librettiste ayant estimé que pour faire manger un oiseau à une belle dame, il valait mieux que le rôti fût d'une colombe plutôt que d'un oiseau de proie, coriace et peu comestible. Le 7 juin 1866, *la Colombe* prend son vol à Paris, et c'est Capoul qui gentiment la met à l'essor.

Mais voici une création plus importante et plus glorieuse. Auber n'a pas abdiqué. Il garde encore un peu de jeunesse au bout de sa plume si alerte. Lui qui déjà compte tant de jours de bonheur, il nous dit — et nous applaudissons, complaisants, à ce qu'il ose dire, l'ingrat ! — son : *Premier jour de bonheur.*

C'est le 15 février 1868. Cette fête que préside et mène un Nestor de quatre-vingt-six ans apparaît toute joyeusement printanière. Le héros — c'est Capoul — n'a pas trente ans ; l'héroïne est plus jeune encore : c'est la toute charmante Marie Rose. Elle chante, de ses lèvres volontiers souriantes, de sa voix souple, aussi, pourrait-on dire, de ses bras dévêtus et complaisamment étalés. Drapée et devinée aux voiles de quelque bayadère d'une Inde très galante, elle vient disant :

Crains-tu l'amour ?... Oui
Veux-tu le fuir ? .. Non !

Et l'on s'extasie de toutes ces jolies choses, le spectacle, la musique, les visages surtout. C'est un petit zéphyre, tout de senteurs très douces, qui a passé sur la scène. Nous trouverions maintenant tout cela bien fané !... Respirons ce parfum à peu près dissipé, à distance.

Et cependant *le Premier jour de bonheur* devait avoir quelques lendemains. Deux ans, pour le moins, c'est beaucoup, Paris ne devait point se lasser d'entendre son ténor, désormais favori, dire :

Attendons ! Attendons encore !
Notre premier jour de bonheur !

Ce jour s'était délicieusement levé pour lui.

La guerre horrible s'était déchaînée, que le *Premier jour de bonheur* réjouissait encore l'affiche. Un épisode pittoresque et cruel, qui nous fut raconté en sa réalité immédiate, témoigne de cette vogue persistante. Les premiers coups venaient d'être échangés. Un jeune officier tombe, par delà notre frontière, et peut-être dans la consolation suprême d'une victoire encore espérée. Cependant la sacoche qu'il portait s'est ouverte, et près de lui gisante, elle a laissé échapper un rouleau de musique. Le titre s'étale, ironique : « *Air des Djins*, chanté par Mlle Marie Rose. » Ainsi, au moment de vivre son heure dernière, le petit officier, en souvenir peut-être d'une soirée toute charmante, avait fredonné le *Premier jour de bonheur...*

La Fortune n'aime pas la vieillesse, disait Louis XIV ; ou du moins elle ne l'aime que d'un caprice, ou d'une pitié éphémère. En 1869 Auber met aux enjeux *Rêve d'Amour*. Mais vraiment le rêveur n'a plus droit qu'au sommeil. Et bien que Capoul soit de la partie, la partie est perdue. Cette fois c'en est bien fini d'Auber et de sa muse si longtemps fidèle.

En cette même année, le 10 mars, Offenbach entreprend de conquérir l'Opéra-Comique. Un perroquet légendaire l'accompagne, ou plutôt un garçonnet tout gentil, non moins bavard et non moins frétillant, *Vert-Vert*. Capoul vainement s'ingénie et prodigue ses grâces et son caquet, au milieu des nonnettes dont il fait les dangereuses délices. *Vert-Vert* a peut-être bien déjeuné d'espérance ; il soupe d'un succès médiocre.

Ces malchances ne diminuent en rien l'éclat d'un talent désormais établi et dont Paris raffole. L'heure est de joie et de triomphante lumière. C'est alors que Capoul va se décerner à lui-même des armes et comme une noblesse de carnavalesque fantaisie. Un canard aux ailes déployées avec cette devise : *couac*, tel est l'emblème parfaitement injustifié qu'il adopte et dont Paris s'amuse.

La gaieté, la folie, sont encore de son âge. En une représentation à bénéfice, *les Rendez-vous bourgeois*, le doyen des opéras comiques encore demeurés au répertoire courant — l'œuvre est centenaire, la première représentation est du 9 mai 1807, — la distribution renverse les sexes. Galli-Marié est l'amoureux, Capoul, l'ingénue, ainsi du reste. Et Capoul enjuponné soupire :

Je n'aurai jamais d'amant ;
Je ne veux que mon ami Charles.

Cette fois le joli charmeur eut tous les hommes pour lui, ainsi qu'il avait coutume d'avoir aisément pour lui toutes les femmes. Ajoutons que les hommes volontiers acceptaient l'oracle féminin.

Après Dalayrac, Bellini, bien d'autres, Gounod a écrit un *Roméo et Juliette*. Gounod rêve de Capoul, Capoul rêve de Roméo et de Gounod ; et cependant ne peut se faire la conjonction de ces deux astres amis. Toutefois on ne renonce pas comme cela aux tendresses et aux baisers de Juliette. Capoul sera Roméo. *Les Amants de Vérone* du marquis d'Ivry sont représentés à la salle Ventadour ; et le succès est surtout de Roméo.

Hélas ! hélas ! la salle Ventadour n'est plus. Le bruit de l'or en remplit les murs à peine reconnaissables. C'est une musique captivante sans doute, et que chacun comprend. Quelle ironie toutefois de compter des rouleaux et de chiffonner des billets de banque, où si longtemps les Italiens avaient gazouillé ! En cette assemblée bien chantante dont quelques survivants trop rares semblent les fantômes, Capoul avait pris une place quelque temps très brillante. Il fut le ténor de la *Traviata*, de la *Somnambule*, de *Norma*. Que ces œuvres semblent lointaines !

En cette belle existence d'artiste il faut retenir et saluer la date du 15 novembre 1876. Dès lors le théâtre dit *de la Gaîté* est un théâtre lyrique. Victor Massé en conjure la ruine déjà imminente, du moins la retarde d'une année entière ; car cette année sera toute à *Paul et Virginie*. L'œuvre devient centenaire en l'espace de quelques mois. Dès les premières scènes, quelle apparition ravissante que celle de cette Virginie, à peine âgée de seize ans, qui s'appelle de son vrai nom Cécile, comme l'impératrice souveraine et chrétienne de la musique, qui s'appelle Ritter, un nom qu'elle voue aussitôt à la gloire, en l'espace d'une soirée inoubliable ! Quel joli couple, de cette Virginie toute virginale, et son cher Paul, dès lors âgé de quarante ans à peu près, et qui en porte à peine dix-huit ! Qu'ils étaient gentils tous les deux sous la feuille unique de bananier dont nos yeux fidèles, notre cœur séduit, nous les montrent encore fraternellement ombragés ! Quelle fête délicieuse et qui dépassait le rêve de Bernardin de Saint-Pierre ! Une fois par hasard, l'œuvre littéraire transportée sur les planches d'un théâtre y gardait toute sa fraîcheur et le subtil duvet de sa première beauté :

> Lorsque les yeux chercheront sous les rides
> Les traits charmants qui m'auront inspiré...,

fredonne Béranger. Nous avons là sur notre table une photographie qui reflète Paul, ou plutôt Capoul, en cette incarnation lointaine. L'effigie a pâli ; les contours s'effacent un peu incertains. Et cependant c'est encore bien joli, bien séduisant. Le fantôme commence à se dissiper. Retenons-le encore au milieu de nous ! Il fut si captivant que sa disparition nous ferait peine.

L'Europe a sollicité et s'est disputé Capoul. A Vienne, à Saint-Pétersbourg, il moissonne les admirations complaisantes. Là les grands rôles du répertoire, Faust, le Raoul des *Huguenots*, Capoul audacieusement les a revêtus. Toutefois il nous agrée mieux encore à rappeler en France ce chanteur qui si bien est nôtre, qui est tout français, du droit de sa grâce et de son élégance.

C'est encore le temps de la mélodie. Cette partition de *Paul et Virginie* est toute d'airs faciles, de morceaux très agréables. Le drame même demeure discret et attendrissant. Nous sommes devenus plus féroces. Et quelle évolution, ou plutôt quelle révolution depuis ces jours où Capoul, plus gentiment que pas un autre, incarnait la musique de théâtre ! Quelle hâte un peu brutale dans les conquêtes nouvelles ! La distance est beaucoup moins grande qui sépare

Monsigny d'Ambroise Thomas, que la distance, ou plutôt l'abîme, qui se creuse d'Ambroise Thomas à Erlanger, à de Camondo.

Les années viennent, inévitables visiteuses et qui prennent peu de souci de nous être opportunes. Capoul, quelque temps silencieux, va reparaître. Il collabore cette fois lui-même à l'œuvre qu'il va remplir de sa personne et pénétrer de son verbe. *Jocelyn* est de Lamartine; il est aussi désormais d'Armand Sylvestre et de Capoul. Celui-ci domine tout cependant, et l'inspiration première d'un grand poète, et la musique bien méritante et quelquefois bien expressive de Godard. Celui qui fut un roi indien, qui balança le plumet rouge de Fra Diavolo, qui porta l'épée galante d'un officier du roi dans le *Premier jour de bonheur*, revêt la noire soutane. Il est vrai que ce prêtre un peu malgré lui, que Jocelyn, inquiète les consciences autant qu'il charme les cœurs. N'était-il pas triste cependant que ce deuil enveloppât l'enchanteur d'autrefois ?

Tel fut le crépuscule de ce beau jour que nous semble, au seuil du souvenir, la carrière de Capoul. Il devait, jusque dans cet adieu suprême, cueillir un succès flatteur ; et peut-être qu'aux *mill'e tre* conquêtes dont, comme le légendaire Don Juan, il se pouvait enorgueillir, Jocelyn devait en ajouter encore. *Jocelyn* fut représenté en sa primeur sur la scène de la Monnaie, le 24 février 1888 ; notre théâtre du Château-d'Eau l'accueillait le 13 octobre de la même année.

Nous n'entendrons plus Capoul. On peut dire de lui, comme le vieux Marcel le dit de ses frères massacrés : *il ne chante plus* ! Le temps a fait pour lui l'œuvre cruelle des arquebusades de Charles IX, du moins il fait chanter ; et voilà que dans l'œuvre de réalité toute moderne du *Clown*, ce servant, ce fervent d'un art un peu déserté, se révèle volontiers novateur. Certes ce n'est pas un timoré, ni un attardé qui entreprend de nous mener à la fête de Neuilly après avoir fréquenté les rois, les princesses et les dieux.

Le rêve est accompli ; c'était un joli rêve...

Ce rêve est de Capoul. Il s'adressait à Massé au lendemain du beau triomphe qu'emportaient de leurs mains innocentes et pures le gentil Paul et la douce Virginie. Ce vers mérite de retourner à son poète. Oui, le rêve fut très joli qui avait nom Capoul ; et conserver en sa mémoire cette vision si gentiment passante, cela console un peu de vieillir

L. Augé de Lassus.



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les modes (*suite*). — Les modes diatoniques. I : *Généralités*.
(D'après la sténographie de M. E. Dusselier).

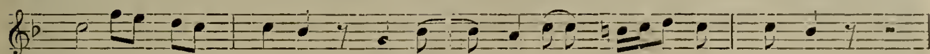
Nous n'avons aujourd'hui que deux modes : ceux dont je me suis occupé jusqu'ici, conformément à la méthode employée dès le début de ce cours et qui consiste à aller de ce que nous connaissons bien à ce que nous connaissons moins bien, de ce qui est près de nous à ce qui est éloigné de nous. C'est l'histoire prise (momentanément) à rebours. Nos deux modes, nous les désignons par des mots qui ne parlent guère à l'imagination : mode *majeur*, mode *mineur*. Quelle sécheresse ! quelle terminologie abstraite, glacée, anti artistique ! Les anciens, ne connaissant pas l'harmonie et le contrepoint, avaient compensé cette lacune par une science très fine de la construction mélodique et avaient d'abord beaucoup plus de modes que nous ; ensuite ils les désignaient par des termes qui, à eux seuls, montrent les profondes attaches de leur musique avec leur vie nationale. Ils disaient : mode *dorien* ; et ce mot évoquait dans leur esprit le souvenir de faits historiques précis, l'idée d'un état social dont tous leurs philosophes ont célébré la grandeur avec enthousiasme ; ils disaient : mode *lydien*, mode *phrygien*, mode *ionien* ; et ces mots évoquaient pour eux l'idée des peuples d'Asie, brillants et séduisants, auxquels l'antiquité tout entière associa des idées de richesses et de grâce voluptueuse. Pourquoi nous aussi, les modernes, ne disons-nous pas, par analogie : gamme *provençale* ? gamme *bretonne* ? gamme *flamande* ? gamme *algérienne* ?... Pourquoi tous les éléments concrets, vivants, de notre art musical n'ont-ils abouti qu'à cette formule de mathématicien : *plus* (majeur) et *moins* (mineur) ? Pourquoi ce divorce, attesté par le langage, entre l'art et la vie sociale ? La bonne fortune des artistes grecs (je parle de ceux de la bonne époque, lesquels *n'ont jamais fait la théorie de leur art*) fut d'ignorer les physiciens faisant de la musique dans des laboratoires. La tradition de Pythagore elle-même, bien qu'elle ait pesé d'un poids beaucoup trop lourd sur leur sens musical, ne les a pas amoindris et gâtés, au moins sur ce point. Nous paraissons bien pauvres à côté d'eux. Voltaire, comparant la langue française à la langue grecque, disait : « Nous ne sommes que des violons de village à côté de ces grands musiciens. » On est tenté de répéter ce mot en comparant certaines parties de leur théorie à la nôtre.

Je signalerai une anomalie d'un autre genre, dont l'indication peut trouver place dans ces généralités et nous amènera au vrai point de vue d'où on peut dominer un tel sujet. Si on laisse de côté notre art populaire — qui malheureusement ne compte pas dans l'enseignement officiel de la syntaxe musicale, — on constate que les modes grecs ont été *introduits* chez nous, avec le legs de la civilisation antique. Ils ont eu, en Occident, leur période de grandeur et de décadence. Ces deux périodes sont juste l'inverse de ce qui s'est passé dans un domaine voisin, celui des arts plastiques, et spécialement l'architecture. Dans l'art de construire, non plus avec des sons, mais avec des matériaux soumis aux lois de la pesanteur, il y a eu, comme en musique, des styles à dénomination hellénique :

« style *corinthien*, style *dorique*, style *ionique* ». Mais ces styles, au lieu d'être en faveur chez nos ancêtres lointains, dans les premiers siècles du moyen âge, ne l'ont été que sur le tard, à une époque relativement récente, au moment où les lettres et les arts jetaient leur plus vif éclat ; et à partir de ce moment *ils n'ont jamais cessé*, malgré quelques éclipses passagères, de briller et d'attirer l'effort des artistes. L'architecture française a commencé en effet par le style roman ; puis elle est passée au style gothique qu'elle a eu le grand mérite de créer, et qui eût profondément étonné les anciens. Ce n'est que vers la fin du xv[e] siècle que les formes de l'architecture grecque ont fait leur apparition chez nous ; et depuis, on ne les a jamais abandonnées. Durant le xix[e] siècle et aujourd'hui encore, elles apparaissent dans des monuments où l'on s'attendrait à voir régner une esthétique toute nouvelle, mais où elles forment, avec persistance, la base de la décoration. Si notre « Renaissance » au xvi[e] siècle a été caractérisée, en architecture, par le retour des formes grecques, on peut dire que la période de la Renaissance n'est pas encore close. L'Opéra, de Garnier, est un monument de la Renaissance ; on peut en affirmer autant du Ministère de l'agriculture par Brune, de la salle des pas perdus au Palais de Justice par Duc, de la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale par Labrouste, de la restauration du château de Chantilly par Daumet, du grand palais et du petit palais des Champs-Elysées. Voilà, en deux mots, quel a été, chez nous, le sort de ce qu'on pourrait appeler les modes grecs de l'architecture : une période primitive où ils ont été ignorés, puis, à la fin du xv[e] siècle, un retour de fortune qui n'est pas encore épuisé. Pour les modes musicaux qui nous viennent de la même source, l'évolution a été exactement l'opposé. Pendant tout le moyen âge, ils ont régné dans notre art ; ils ont été à eux seuls tout le système musical Puis, au xvi[e] siècle, justement à l'heure où les « humanités classiques » s'organisaient et où de tous côtés — même dans l'opéra — on s'appliquait, avec ardeur, à copier et à ressusciter l'antiquité grecque, — juste à ce moment-là, dis-je, les modes diatoniques ont été altérés, déformés, remplacés par de simples étiquettes qui ne correspondaient plus à rien de réel, et ils ont disparu enfin, pour n'y plus reparaître qu'exceptionnellement, de notre art musical profane. D'où vient cette non-coïncidence, ce défaut absolu de parallélisme entre des séries de faits qui, semble-t-il, auraient dû apparaître et évoluer ensemble ? Si les modes diatoniques ont été pour ainsi dire détrônés par cette poussée d'humanisme et de rénovation intellectuelle qui caractérise le xvi[e] siècle, c'est parce que leur véritable origine les distingue profondément des modes architecturaux ; c'est, en un mot, parce qu'ils sont *populaires*, et que, la civilisation moderne aboutissant toujours à l'abandon des formes populaires auxquelles on substitue des constructions plus savantes et plus raffinées, leur progrès est en raison inverse de celui de la civilisation elle-même.

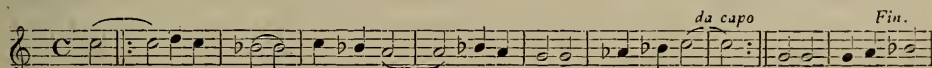
Que les modes diatoniques, non soumis à la note « sensible », à la tyrannie de la tonique, et aux cadences fondées sur ces deux lois, soient d'origine populaire et puissent même être rattachés à quelque chose de plus profond encor, c'est ce qu'attestaient autrefois leurs noms ; c'est ce qui résulte aussi de l'observation des faits. On pourrait même dire que ces modes sont d'un usage universel. Les Grecs ne sont qu'un cas particulier. Je citerai trois exemples seulement, pris dans des domaines aussi différents que possible. Il y a tout un groupe, assez abondant, de mélodies qui ont été recueillies au Brésil et publiées vers 1830 par l'Allemand

Clasing (né à Hambourg en 1799) et qui ont une particularité curieuse : elles se terminent non sur la tonique mais sur le 7e degré mineur (*si*♭ dans la gamme d'*ut*) :

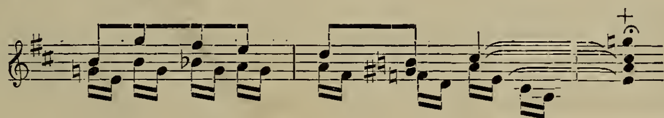


une telle gamme n'appartient à aucun de nos modes, mais à un 3e, visiblement apparenté au lydien, sans être identique à lui. La phrase se termine par un *si*♭ faisant partie d'un accord de 7e dont les éléments ne se trouvent ni dans notre gamme majeure, ni dans notre gamme mineure d'*ut*.

2e fait. Dans sa thèse « *Sur la musique de quelques peuples sauvages* », Hagen cite la mélodie suivante empruntée à l'ouvrage de R. Brough Smyth (*the Aborigenes of Victoria*, II, p. 266) :



3e fait. Robert Schumann — s'il m'est permis de le citer en pareille compagnie — termine de la façon suivante une de ses pièces les plus exquises (*Bittendes Kind*, Prière d'enfant, dans *Kinderscene*, op. 15, n° 4, t. I des Œuvres complètes pour piano, p. 63 de l'édition Peters) :



C'est un fait singulier, très digne de réflexion, que nous puissions rapprocher, grâce à des similitudes précises, des œuvres qui sont aux antipodes du monde musical. Et ce n'est pas un cas isolé Dans ma première leçon de cette année j'ai cité un air de danse australien (noté et rapporté par deux voyageurs différents) qui est en pur dorien hellénique. Quand un usage est universel, on a le droit de dire qu'il n'est pas l'œuvre, d'un savant. Il a des racines profondes dans le cœur de l homme ; il est inhérent à notre nature ; d'où suit immédiatement cette conséquence : abandonner notre système actuel serait peut-être sortir d'une convention passagère et à portée restreinte, admirablement illustrée sans doute, par tant de chefs d'œuvre classiques, mais provisoire en somme, en dehors des voies où se plaît l'instinct général ; et revenir à l'ancien système serait peut-être revenir à la nature. Nous verrons d'ailleurs de quelles réserves cette conséquence doit être entourée.

Bornons-nous, en commençant, à constater l'appauvrissement qui caractérise notre système, réduit à notre mode « *plus* » et à notre mode « *moins* », et qui résulte d'un double divorce : celui de la musique et de la vie nationale ; celui de l'enseignement et de l'art populaire. Cet appauvrissement a quelque chose de paradoxal et de contradictoire. Les modes diatoniques se sont organisés à une époque lointaine où l'art musical, encore tout instinctif, ne pouvait appeler à son aide ni la haute analyse des mathématiques, ni les expériences des physiciens, ni les lois de l'acoustique ; notre théorie au contraire prétend se fonder sur les grandes découvertes qu'ont faites les savants au début du XVIIIe siècle, sur les lois de la résonance multiple, sur la physiologie de l'oreille, etc. ; et nous avons

vu qu'un Helmholtz, dans un ouvrage célèbre, avait voulu sceller l'alliance de la théorie musicale et des sciences physiques. Or, ce qu'il y a de curieux, c'est que de ces deux systèmes de musique, l'ancien et le moderne, l'un qui est étranger à toute doctrine scientifique coordonnée, l'autre au contraire s'appuyant sur la science et sur ses découvertes les plus brillantes, celui qui est le plus riche en ressources, ce n'est pas le second, c'est le premier. Les savants à qui, depuis Fourier et Sauveur, on doit de si belles trouvailles n'ont pas fait faire un seul pas à notre sytème musical. Rameau parlait avec enthousiasme des sons harmoniques et croyait pouvoir opposer triomphalement à l'ignorance des Grecs une doctrine inconnue d'eux. Mais il ne suffit pas de dire que cette doctrine n'a rien produit de nouveau : on peut affirmer que depuis l'alliance des acousticiens avec les musiciens, le système musical apparaît dans un état de pauvreté et d'infériorité réel. Les primitifs, avec leur ignorance des lois de la nature, semblent avoir été beaucoup plus avancés que nous. Les progrès de la physique n'ont pas plus servi l'art musical que ceux de la chimie n'ont servi la peinture. Je ne dirai pas que, dans le domaine où nous sommes, la science a fait faillite ; je n'ai pas assez de compétence pour parler ainsi : je dirai simplement qu'elle a été stérile, et n'a servi absolument à rien. Notre enseignement contient encore des lacunes manifestes. Le musicien qui aujourd'hui adopte la gamme d'*ut* pour une composition, ne peut faire légitimement que deux opérations modales dans l'octave où il s'est installé. Il peut y construire une gamme majeure ou une gamme mineure ; c'est tout. Le musicien d'autrefois pouvait choisir entre plusieurs échelles. Après avoir adopté une gamme diatonique, la gamme lydienne, par exemple, voici tout ce qu'il pouvait faire dans l'échelle d'*ut*. Il abaissait d'un demi-ton le 3e degré, le 5e et le 6e, et il avait le mode hypodorien ou éolien :

do ré mi♭ fa sol la♭ si♭ do.

Il abaissait d'un demi-ton le 3e et le 7e degré seulement, et il avait le mode phrygien :

do ré mi♭ fa sol la si♭ do.

Il introduisait 4 bémols (*si*♭, *mi*♭, *la*♭, *ré*♭) et il avait le mode dorien :

do ré♭ mi♭ fa sol la♭ si♭ do.

Il n'employait qu'un seul bémol (*si*♭) et il avait le mode mixolydien des modernes :

do ré mi fa sol la si♭ do,

ou bien, avec 5 bémols, le mixolydien des Grecs :

do ré♭ mi♭ fa sol♭ la♭ si♭ do.

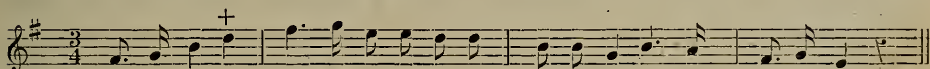
Il employait enfin le fa ♯, et il avait le lydien antique :

do ré mi fa♯ sol la si do.

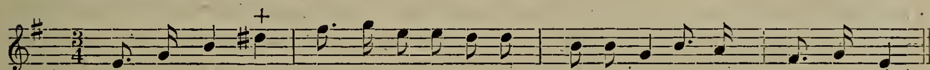
Sans doute, nous pouvons reproduire tous ces modes avec notre système actuel : la preuve, c'est que je viens de les faire entendre sur ce piano. Mais les modes ne comptent plus pour le théoricien ; ils n'ont plus d'existence reconnue et officielle et ne sont pas mentionnés dans nos ouvrages classiques sur la musique profane. Nous n'avons aucun mot pour désigner les gammes que je viens de jouer ; nous en sommes réduits à dire que, dans ces divers cas, c'est la gamme d'*ut* avec un certain nombre d « accidents ». Et il en résulte que, ces

modes n'étant plus considérés comme partie intégrante de la théorie, les musiciens ne songent plus à les employer.

L'appauvrissement s'est produit non seulement dans les ressources de l'expression, mais dans le sentiment musical lui-même. Nous sommes devenus incapables, bien souvent, de comprendre les mélodies écrites d'après une autre grammaire que la nôtre. On s'en aperçoit en parcourant bon nombre de recueils où sont « harmonisés » des chants populaires, et où l' « harmonie » est écrite dans une autre langue que le chant. Les recueils de mélodies irlandaises publiés en 1796, 1809 et 1840 par Ed. Bunting (je ne veux citer qu'un étranger) sont dans ce cas. A vrai dire, ce sont là des fautes individuelles imputables à des musiciens ne connaissant pas suffisamment leur métier. Mais il y a des fautes pour ainsi dire collectives, témoignant que dans certaines sociétés civilisées d'aujourd'hui le sens musical est altéré. Voici un chant national suédois, très aimé en Suède, et qui, primitivement, avait la forme suivante :



Or, aujourd'hui (*horribile dictu !* s'écrie Fortlage) les Suédois le chantent de la façon suivante :



La mélodie primitive était construite dans le mode phrygien transposé un ton au-dessus : *mi fa♯ sol la si do♯ ré mi*. Or cette gamme n'existe pas dans notre système. A la place, nous employons la gamme hypodorienne ou éolienne de *la* mineur transposée, dont la moitié seulement (échelle descendante) coïncide avec la gamme éolienne transposée en *mi* :

mi ré do si la sol fa♯ mi ;

car, en montant, notre mode de *la* mineur est mêlé de lydien :

mi fa♯ sol la si do♯ ré♯ mi.

Il est alors arrivé ceci. On a voulu faire entrer cette mélodie dans notre système musical moderne ; et comme d'après sa cadence (*fa♯ sol♮ mi*) elle est du mode mineur, on l'a transcrite dans notre gamme mineure ascendante, en lui imposant un tétracorde supérieur en lydien. Nous avons là un exemple caractéristique et très net, où nous voyons la musique moderne, sous l'influence inconsciente des doctrines du XVIIIe siècle, dénaturer la musique ancienne, et jouer le rôle fâcheux d'un pédant qui croit corriger une faute, là où il fait simplement preuve d'ignorance et mutile un chef-d'œuvre du passé, uniquement parce que son oreille, ayant d'autres habitudes, est incapable de le comprendre. Et je ne peux pas citer de fait plus typique, puisqu'il s'agit ici, non pas d'un compositeur qui se trompe en travaillant dans son cabinet, mais d'un peuple tout entier qui déforme un de ses chants nationaux.

Conviendrait-il donc de remonter le courant qui, de plus en plus, nous entraîne ? Nos musiciens de l'heure présente auraient-ils intérêt à remettre les modes diatoniques en honneur ? Oui sans doute, mais pour des raisons qu'il n'est pas inutile de préciser, et qu'il convient de dégager. Il y a deux arguments à

l'aide desquels on plaide parfois et qui ne me paraissent pas les meilleurs.

D'abord il ne faut attacher aucune importance à la thèse si souvent rebattue d'après laquelle chacun des modes serait investi d'un pouvoir d'expression ou de suggestion spécial, celui-ci étant capable de produire la piété, le courage ou l'enthousiasme, celui-là la colère, l'ivresse ou la volupté, si bien que, grâce à leur influence profonde et souveraine sur les âmes, les uns seraient capables d'élever les mœurs, les autres de les corrompre. Tout ce qui a été écrit sur ce sujet pendant si longtemps n'est guère qu'une répétition de ce qu'a dit Platon dans sa *République* ; or Platon, qui n'était pas musicien (très différent en cela d'Aristote), a émis, sur les modes, des jugements qui ne sont que la manifestation d'un nationalisme généreux mais étroit : à certains modes, le dorien et l'éolien, il attribue toutes les vertus parce qu'ils sont d'origine grecque continentale ; aux autres — lydien, ionien — il reproche leur influence amollissante parce qu'ils sont d'origine étrangère, « barbare », et qu'ils s'associent, dans son esprit, à la vie efféminée des Orientaux. Les faits de l'histoire musicale lui donnent d'ailleurs un perpétuel démenti.

Je dois faire aussi des réserves sur l'argument qui consiste à dire que notre système musical actuel a fait son temps, qu'il a donné tout ce qu'on pouvait tirer de lui, et qu'après l'avoir abandonné comme une chose usée, hors de service, de laquelle on ne peut plus rien attendre de neuf, il faut le remplacer par les anciens modes. Il est certain qu'aujourd'hui notre musique souffre d'un grand malaise, et qu'elle cherche, sans l'avoir encore trouvé, un principe fécond et décisif de renouvellement ; il est certain qu'elle s'est développée d'une façon excessive du côté de l'instrumentation aux dépens de la mélodie et du rythme, et que comme fatiguée des richesses qu'elle a accumulées dans l'orchestre, fatiguée par une science qui est trop souvent un peu vaine, elle traverse une crise Mais il serait, je crois, injuste, d'en rendre responsable notre système musical. Songeons que ce système n'existe que depuis trois siècles, environ ; les modes diatoniques ont été exploités, eux, pendant des milliers d'années ! de telle sorte que s'il fallait apprécier l'intérêt d'un système d'après l'usage plus ou moins long qu'il a fourni, ce sont les modes diatoniques, et non le système moderne, qu'il faudrait condamner. Songeons ensuite que si les cadres de l'expression étaient changés, il n'en résulterait pas que la musique, du soir au matin, serait rajeunie, ou aurait une valeur nouvelle. La musique (bien plus encore que la peinture, dont Vinci disait qu'elle est une « *chose intellectuelle* ») tire tout son intérêt de la pensée musicale, d'une pensée *sui Generis* qui lui est propre. Elle ne reçoit pas, du dehors, des moyens d'expression tout faits : elle crée ces moyens, en ce sens qu'ils n'ont d'autre valeur que celle qui est dans la pensée elle-même. Il ne suffit donc pas d'employer tel ou tel mode pour être sûr d'atteindre à une poésie plus haute, pas plus qu'il ne suffit d'écrire dans la langue de Rabelais ou de Montaigne, comme l'ont fait certains littérateurs du XIXe siècle, pour être un Montaigne ou un Rabelais ; et de même qu'aujourd'hui encore un penseur original pourrait écrire un chef-d'œuvre dans la langue de Descartes, ou de Voltaire, de même un musicien, s'il est inspiré, peut faire d'admirables compositions dans la langue de Rameau. Ce n'est pas la syntaxe grammaticale qui influe sur la pensée, mais la pensée qui élève la syntaxe jusqu'à elle Le génie ne souffrira jamais de l'insuffisance du verbe.

D'autres raisons, très générales, me paraissent avoir plus de poids pour attirer

l'attention de nos compositeurs vers les formes archaïques ou populaires de la musique. Je résumerai ainsi la principale.

Pour être vraiment grand, pour faire des choses à la fois belles et émouvantes, un artiste doit, le plus possible, se rapprocher de la nature. S'il a accumulé en lui, comme il est prudent de le faire, un vaste savoir, il doit, à un moment donné, oublier ce savoir, revenir à l'état de naïveté et d'ingénuité primitives, considérer comme son idéal cet état d'esprit d'un de nos grands poètes dont on a dit avec raison

Lamartine ignorant qui ne sait que son âme...

Schumann a été un musicien incomparable, profondément expressif et exquis, parce que, lorsqu'il écrivait tant de petites pièces qui sont des chefs-d'œuvre de premier ordre, il a su se faire une âme d'enfant, débarrassée des formules, des procédés, de l'adresse acquise et de tout ce qui est artificiel. Or les auteurs des trois mélodies que je citais tout à l'heure ont pu se rencontrer, parce que leur système était emprunté à la nature. Les deux premiers sont arrivés spontanément et du premier coup à cette naïveté ; Schumann y est venu sur le tard, après un détour où tout le savoir musical avait été exploré, puis abandonné... Or, avec les modes diatoniques, cela ressort de toute l'histoire musicale, on est plus près de la nature qu'avec nos deux modes actuels.

Telles sont les idées générales dont je m'inspirerai dans l'étude que j'entreprends. Je dois maintenant, avant de commencer les monographies que je me propose de faire sur chacun d'eux, définir les modes, et me débarrasser d'une difficulté qui concerne leur dénomination. Dans cette dernière question, comme dans la plupart de celles que j'aborderai, je prendrai pour guide — sans superstition d'ailleurs pour son témoignage — un homme qui a étudié la musique grecque avec une pénétration admirable, et qui encore aujourd'hui doit être considéré comme un maître en ces matières : c'est R. Westphal (1826-1892), qui a tour à tour professé à Tübingen, Breslau, Iéna, Moscou, et à qui l'on doit les ouvrages sur la musique les plus curieux qui aient été écrits au XIX[e] siècle.

Les modes diatoniques sont réalisés sur chacun des degrés de la gamme d'*ut* :

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, do	=	mode *lydien.*
ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré	=	— *phrygien.*
mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi	=	— *dorien.*
fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa	=	— *hypolydien.*
sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol	=	— *hypophrygien.*
la, si, do, ré, mi, fa, sol, la	=	— *hypodorien.*
si, do, ré, mi, fa, sol, la, si	=	— *mixolydien.*

L'examen de l'ordre des intervalles de ton et de demi-ton, donne lieu aux remarques suivantes, en commençant par la première :

do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
	1	1	1/2	1	1	1	1/2

Si l'on prend cet ordre à rebours, on a le mode dorien (*mi*) :

mi	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*
	1/2	1	1	1	1/2	1	1

La succession des tons et des demi-tons dans le mode hypodorien (*la*) est la suivante :

la *si* *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la*
1 1/2 1 1 1/2 1 1

Si on la prend à rebours, on a le mode hypophrygien (*sol*) :

sol *la* *si* *do* *ré* *mi* *fa* *sol*
1 1 1/2 1 1 1/2 1

La succession des tons et des demi-tons dans le mode hypolydien (*fa*) est la suivante :

fa *sol* *la* *si* *do* *ré* *mi* *fa*
1 1 1 1/2 1 1 1/2

Si on la prend à rebours, on a le mode mixolydien (*si*) :

si *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *si*
1/2 1 1 1/2 1 1 1

La succession des tons et démi-tons dans le mode phrygien est la suivante :

ré *mi* *fa* *sol* *la* *si* *do* *ré*
1 1/2 1 1 1 1/2 1

Si on la prend à rebours, on a le même mode phrygien. On voit qu'une pareille organisation n'a rien de commun avec celle de notre système, fondé sur deux principes seulement.

Le *mode* étant un *ordre de succession d'éléments différents*, chose abstraite par conséquent, peut se réaliser dans n'importe quelle octave, au choix, en d'autres termes être transposé à volonté. La transposition des modes est soumise à deux règles :

1° il suffit de bémoliser le *si*, dans l'une quelconque de ces gammes, pour avoir la transposition du mode diatonique placé une quinte au-dessus. Ainsi :

La gamme *fa* *sol* *la* si♭ *do* *ré* *mi* *fa*

devient, par le *si* ♭, un mode lydien (comparer la place des demi-tons).

La gamme *sol* *la* *si*♭ *do* *ré* *mi* *fa* *sol*

devient, par le *si* ♭, un mode phrygien.

La gamme *la* *si* ♭ *do* *ré* *mi* *fa* *sol* *la*

devient, par le *si* ♭, un mode dorien ; etc...

2° Il suffit de diéser le *fa* dans une gamme quelconque pour avoir la transposition du mode diatonique placé une quarte au-dessus. Ainsi,

do, *ré*, *mi*, fa♯, *sol*, *la*, *si*, *do*

devient, par le *fa*♯, un mode hypolydien (comparer la place des demi-tons) ;

ré, *mi*, fa♯, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*

devient, par le *fa*♯, un mode hypophrygien ;

mi, fa♯, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*,

devient, par le fa♯, un mode hypodorien ; etc...

Les modes diatoniques n'ont pas été désignés de la même façon par les Grecs de l'antiquité et par nos musiciens du moyen âge. La nomenclature, qui, pour les modernes, avait perdu son sens ethnique, a été bouleversée par eux ; et ces changements rendent assez difficile la lecture des ouvrages théoriques. Il faut s'entendre une fois pour toutes là-dessus, pour prévenir des erreurs ou des mal-

entendus. Dans ce but, j'ai dressé un tableau qu'il convient d'avoir présent à l'esprit quand on étudie la musique du passé (1). D'habitude, on reproche aux modernes d'avoir, depuis, Boèce, confondu les *modes* et les échelles de transposition du système général de la musique grecque; et je cite moi-même, à la fin du tableau, quelques textes qui semblent autoriser cette critique. Au fond, elle n'est pas juste, car les Grecs avaient déjà commis la confusion que l'on reproche aux modernes. Ils avaient transposé leur système « parfait » (deux octaves diatoniques de *la* à *la*) sur chacun des 12 degrés ou *tons* de la gamme tempérée ; et bien que chacune de ces transpositions ne fît que répéter une même succession d'intervalles de tons et de demi-tons, ils les avaient distinguées l'une de l'autre en leur appliquant les mêmes noms qu'aux *modes*. Cette transposition donnait des commodités pratiques (analogues aux transpositions qui se font journellement dans le plain-chant), elle permettait de réaliser tous les modes, dans l'échelle *fa* — *fa* modifiée par un nombre variable de bémols selon les cas; et dans cette échelle de *fa*, le même nom, à l'origine, désignait le ton et le mode (c'est-à-dire, à la fois, le degré sur lequel s'était faite la transposition générale du système parfait, et la partie de ce système transposé qui, incluse dans l'octave de *fa*, donnait tel ou tel mode). En somme, la confusion des tons et des modes est une faute grecque et antique, non une faute moderne; peut-être aurait-on évité des confusions qui, pendant des siècles, ont embrouillé la théorie musicale, si l'on avait désigné les modes diatoniques simplement par leurs notes extrêmes.

(*A suivre.*)

JULES COMBARIEU.

M. Van Dyck, la langue allemande aux concerts de Paris, et M. Weingartner. — Dans une lettre, d'ailleurs courtoise, qu'il nous adresse, un « abonné » se déclare choqué par l'entrefilet publié dans le dernier numéro de la *Revue musicale* (p. 211-212). Nous lui répondrons ici, car sa lettre pose une question de principe, et il y a une importante rectification à faire. Notre correspondant s'exprime ainsi : « Reprochant à Van Dyck d'avoir d'abord chanté en allemand, votre collaborateur trouve que « *la langue allemande détonne vraiment dans une salle comme le Châtelet* (pourquoi plus que rue Blanche ? Ceci m'échappe). *Question de patriotisme à part, cette langue est si dure ! si dépourvue et antimusicale !* » Autant de mots, autant d'hérésies, je ne vous l'apprendrai pas. Nul wagnérien sérieux ne doit ignorer ceci : supposons que, par le plus impossible des miracles, un poète nous donne une traduction du *Ring*, fidèle au texte littéraire et au texte musical, intelligible, poétique autant que l'original : eh bien ! même avec une telle traduction, l'audition de Wagner en français demeurerait entachée d'un vice quasi rédhibitoire : ou bien l'on prononcerait à la française, et alors l'énergie de l'accent musical serait sacrifiée ; — ou bien l'on martèlerait, l'on *explodera it l'Anlaut* (quand il y aurait lieu, bien entendu), et, si la musique y trouvait son compte, c'est la langue française qui en sortirait « ridicule et défigurée ». Ainsi parle notre honorable correspondant.

Ce n'est pas de notre côté qu'est l'« hérésie », s'il y en a vraiment une ici.

(1) Voir dans le présent numéro de la *Revue musicale* le supplément, où est résumée la partie de la leçon qui concernait la désignation des modes.

Est-ce nous qui, pour la première fois, remarquons que la langue allemande est inharmonieuse et antimusicale ? Voici un simple raisonnement que M. Van Dyck lui-même ne contredirait pas, si on le consultait sur ce point :

Un ténor ne doit pas chanter de la gorge ;

Or, il est impossible de prononcer, sans coup de gorge, des quantités de phrases que j'emprunterais à une quelconque des partitions de R. Wagner : *Ein rächender Fluch nagt meiner Fäden geflecht* (*Götterdämmerung*, Prélude). Que penser de la fin de phrase suivante dont le dernier mot tombe sur une blanche :... *den festen Helm du er-brach'st* ? (Ibid.) Sur cette syllabe « *brach'st* » qui coïncide avec une note tenue, il faut d'abord filer le son *a*, puis donner un coup de gorge (*ch*), enfin éternuer (*'st*). Non, vraiment, il n'y a pas à insister. Comment ferait le malheureux ténor qui voudrait chanter un mot comme celui-ci : *Geschichtsschreiber* ?? Pour nous, Français de Paris, il y a là des duretés qu'on ne sent pas de l'autre côté du Rhin ; et l'avis de Voltaire sur la langue allemande est toujours le nôtre, comme il a été celui des meilleurs musiciens. — Quant à la nécessité de chanter une œuvre musicale dans le texte littéraire original sous peine de mutilations graves, c'est une question résolue par les Allemands eux-mêmes, qui chantent nos opéras *en allemand* et non en français. Nous employons, à leur égard, le même procédé. Les inconvénients d'ordre grammatical qui en résultent et qu'on signale plus haut sont peu de chose, pratiquement, pour le public.

Il y a d'ailleurs là une question de mesure. Nous avons demandé que M. Colonne « tînt compte » des protestations qui se sont produites, et non qu'il proscrivît la langue allemande de ses concerts. Je distinguerai deux cas très différents : lorsque M. Colonne peut nous faire entendre (comme dans la dernière saison) un très bon chanteur allemand qui connaît peu, ou mal, ou pas du tout le français, il n'y a pas à hésiter : nous l'écoutons avec plaisir, en passant condamnation sur les brutalités de son verbe, si, avec une belle voix, il nous apporte une interprétation intéressante de la musique wagnérienne ; mais lorsque le chanteur n'est pas allemand et peut s'exprimer avec la même aisance dans les deux idiomes (tel était bien le cas de M. Van Dyck), le public parisien aime mieux l'entendre chanter en français.

Notre correspondant continue :

— « Je passe au deuxième point. L'entrefilet de la *Revue musicale* conclut ainsi : « Au moment où nous mettons sous presse, le noble (et désintéressé) Weingartner dirige le festival Berlioz-Beethoven avec le succès prévu et attendu. »

« Weingartner appartient à une famille de petite noblesse autrichienne. Il peut, selon la coutume du pays, porter le prédicat de : *Edler von*... Étant donné surtout qu'en tant que kapellmeister il ne se pare pas de son titre ni même de sa particule, à quoi votre collaborateur en a-t-il ?

« Le « et désintéressé » est moins courtois encore. Sans doute Weingartner reçoit-il de beaux cachets, quand il vient à Paris. Et puis, après ? Pourquoi nous ferait-il l'aumône de venir diriger à prix réduit ?

« Au surplus, si les prix des places du festival actuel sont démesurés (et je m'abstiens d'y aller), je suppose que cela tient beaucoup moins à Weingartner qu'à son impresario et aux coûteuses exigences de Paris. Il y a 3 ans j'ai suivi à Mannheim un Beethoven-Cyclus dirigé par W. avec le violoniste Rosé, avec

Mme Mysz-Gmeiner, etc. ; aux meilleurs fauteuils, la soirée ne me coûtait que *4 marks* !!

« Veuillez, Monsieur, voir dans cette lettre une preuve du vif intérêt que je porte à la haute dignité de la *Revue musicale*, et agréer, etc...

Quand nous avons qualifié M. Weingartner de « noble », nous ne pensions nullement à l'orthographe de son nom. La « noblesse » d'un artiste est ailleurs. Elle tient à l'élévation du caractère, à une certaine élégance mêlée de fierté, à la distinction du goût, — enfin au désintéressement. C'est ici qu'il importe de préciser. J'ignore le cachet qui a été donné à M. Weingartner pour les récents concerts qu'il a dirigés à Paris, et je souhaite sincèrement que ce cachet soit très élevé. Rien n'est plus juste que de payer cher les bons artistes ; et si M. Van Dyck gagne cent mille francs tous les ans avec sa voix, c'est parfait ! Mais voici ce que je sais bien. Il y a quelques années, on a donné à Grenoble un festival Berlioz. M. Weingartner a été prié de le diriger. Il est venu d'Allemagne pour cela. On lui a offert de l'indemniser de ses frais de voyage et de lui payer des honoraires. *Il n'a pas voulu accepter un centime.* Et voilà pourquoi, à l'occasion, nous aimons à dire : *le noble et désintéressé Weingartner.*

Correspondance, Concerts et Informations.

Concerts annoncés :

Salle des Agriculteurs. — Mardi 22 mai, M. Lucien Wurmser avec le concours de Pablo Casals (au programme, œuvres de Beethoven, Mozart, Chopin, etc.).

Nouveau-Théâtre. — M. Edouard Risler terminera l'audition des 32 sonates de Beethoven, les 20 et 27 mai, en matinée au Nouveau-Théâtre, et les 7 et 14 juin en soirée à la salle Erard.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine, nous citerons :

Salle Pleyel. — 4 mai, concert donné par Mlle Antoinette Lamy (au programme, œuvres de Chopin, Beethoven, Schumann, etc.). — 9 mai, matinée de musique moderne donnée par Mlle Blanche Selva (au programme, œuvres de C. Franck, P. Dukas).

Salle Erard. — 12 mai, 2e récital de piano donné par Mlle Germaine Arnaud (au programme, œuvres de Schumann, Beethoven, Liszt, etc.).

Salle Berlioz. — 11 mai, concert donné par Mme Marie Capoy avec MM. Georges Loth, Maurice Herwitt (au programme, œuvres de Bach, Händel, Saint-Saëns, C. Franck, etc.).

Salle des Agriculteurs. — 2 mai, M. David Blitz avec M. Joseph Hollmann (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Grieg, etc.). — 8 mai, concert donné par Mme Elise de Nys Kutscherra, avec le concours de C. Saint-Saëns (au programme, œuvres de Saint-Saëns, Massenet, Wagner, etc.). — 5 et 13 mai, deux récitals de violon, donnés par M. Fritz Kreisler (au programme, œuvres de Bach, Paganini, Händel, J.-M. Leclair, etc.).

Société des Compositeurs de musique. — Les concours ouverts en 1905 par la Société des Compositeurs de musique ont donné les résultats suivants :

I. — *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle :

Prix de 500 francs offert par M. le Ministre des Beaux-Arts, décerné à M. Roger Ducasse.

Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Il ne chantait que la grandeur des Dieux. »

II. — *Fantaisie* pour piano et orchestre :

1er prix de 500 francs (fondation Pleyel-Wolff-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ;

2e prix de 200 francs offert par la Société, décerné à M. J. Ermend-Bonnal. Mention à l'unanimité à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Veni. »

III. — *Ave Maria* pour baryton solo et chœurs à 3 voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe.

Prix Samuel Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau, non décerné. Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. »

IV. — *Musique de scène* pour l'*Amphitryon* de Molière.

Prix de 500 francs offert par M. Albert Glandaz, non décerné.

V. — *Histoire de la Sonate.*

Prix de 200 francs offert par la Société, non décerné.

Mention avec prime de 100 francs à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe « L. S. P. M. »

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

De Monte-Carlo :

Deux cantatrices, aux derniers concerts, ont été acclamées : Mme Giry Vachot qui a chanté avec un style très pur l'air de la *Fausse Magie*, de Grétry, et des mélodies de Victor Massé et Saint-Saëns ; et Mme Charlotte Lormont, dont la voix splendide, le sentiment profond et la maîtrise remarquable ont fait merveille en des pages de Mozart, Schubert, Debussy et Bachelet.

Aux mêmes concerts on a vivement applaudi, dans des œuvres de Chopin et Liszt, les brillants pianistes MM. Georges Swirsky et Edouard Bernard.

Parmi les œuvres modernes que M. Léon Jehin a fait entendre, il faut signaler le très grand succès de la magnifique *Marche funèbre* de Jules Cohen et de délicieux fragments de la *Princesse aux Abeilles*, de Noël Desjoyeaux.

Pau. — Au Palais d'hiver, les représentations théâtrales ont eu lieu tous les soirs devant un public nombreux et choisi. Parmi les pièces que la troupe d'opéra a jouées, nous devons citer la première de *Laura*, de Charles Pons et Choudens ; cette pièce a été fort bien rendue et a été très goûtée. — Dans la salle du théâtre, 14e et 15e concert de musique classique, puis 2 concerts supplémentaires, 16e et 17e ; ces quatre concert ont été admirablement dirigés par M. Pennequin. Parmi les œuvres qui ont été données, nous devons citer l'*Angelus*, poème symphonique d'Emile Trépard (1re audition), le *Déluge*, prélude de Saint-Saëns, *Faust*, symphonie de Liszt, 2e partie, *Marguerite* (1re audition), quelques pages distinguées de *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré. L'excellent violoniste des concerts Colonne, M. Féline, qui avait prêté son concours aux 14e

et 15e concerts, a interprété d'une façon admirable le *Rondo cappricioso*, de Saint-Saëns, *Berceuse*, de Gabriel Fauré, *Aria*, de J.-S. Bach, *Prélude* du 1er acte de *Lohengrinn*, de R. Wagner, et la *Romance* en *fa* de Beethoven.

Rappelons le récent concert donné dans la salle des fêtes de l'hôtel Gassion par le grand violoncelliste M. Joseph Hollmann, de passage à Pau, avec le concours de l'excellente pianiste Mme Roger Miclos. Dans les diverses œuvres qu'ils ont interprétées, ils ont su captiver le public nombreux qui était venu les entendre; on les a couverts d'applaudissements sincères et chaleureux.

EMILE GRÉGOIRE.

Salle Æolian. — Le mercredi 30 mai, M. J.-J. Nin donnera la 3e des douze séances qu'il consacre à l'étude des formes musicales au piano depuis le XVIe siècle; le programme sera composé d'œuvres de Antonio de Cabezon (1510-1566), William Byrd, Orlando Gibbons, Jean-Philippe Rameau et Georg Friederich Händel.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Par suite du décès de M. Granier, un emploi d'accompagnateur titulaire d'une classe d'opéra (4e catégorie) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Les candidatures à cet emploi sont reçues au secrétariat du Conservatoire jusqu'au 14 mai 1906.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

Par arrêté en date du 2 mai 1906, M. Hettich a été nommé professeur supplémentaire d'une classe de chant, au Conservatoire national, en remplacement de M. Lorrain, nommé professeur titulaire.

Par arrêté en date du 3 mai, M. Cazeneuve a été nommé professeur supplémentaire d'une classe de chant, en remplacement de M. Engel, nommé professeur titulaire.

Par arrêté en date du 4 mai 1906, Mme de Mariave, née Marguerite Long, a été nommée chargée de cours titulaire d'une classe préparatoire de piano au Conservatoire national, en remplacement de Mme Tarpet, décédée.

Publications nouvelles



HEINRICH BELLERMANN : *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahhunderts*, 1 vol., Berlin, G. Reimer, 1906 (relié, 10 fr.). — Cette belle et fort utile publication est due à M. Ludwig Bellermann, qui réédite l'ouvrage publié en 1858 par son frère Heinrich. Sur cette question de la mesure dans la musique de la Renaissance, nous avions déjà quelques pages de Coussemaker (*l'Harmonie au moyen âge*, 1852), un chapitre des *Etudes sur l'histoire de la notation*, de

M. Hugo Riemann (1878), un bon chapitre de l'ouvrage de Winterfeld sur *Gabrieli et son temps* (1834, t. I, p. 124-147). Le livre de Bellermann tire son principal intérêt des textes musicaux anciens qu'il cite et traduit en notation moderne (fragments de Gregor Meyer, de Pierre de la Rue, de Sebald Heyden, d'Ockeghem, d Henri Isaac, tirés, pour la plupart, du *Dodekachordon* de Glaréan (1547). Le second vol. du livre de Winterfeld est beaucoup plus riche en documents musicaux, mais les reproduit avec moins d'exactitude. Pas de barres de mesure ; des notes d'une autre forme que celles d'aujourd'hui, souvent adhérentes (ligatures), et dont la valeur relative est tantôt 4 : 2, et tantôt 3 : 1 (sans que la forme de la note ait changé) ; des signes conventionnels qui se superposent au début d'une pièce de musique, pour indiquer si une valeur est le double ou le triple de celle dont elle est immédiatement suivie, dans le soprano, l'alto, le ténor, le bassus, qui peuvent avoir, chacun, une mesure et un rythme différent : tels sont les principaux points que traite Bellermann avec autant de netteté que d'autorité. — C.

La musique dans l'enseignement primaire. — Le nouveau programme de musique au brevet supérieur.

I. *Programme des écoles primaires.* — A mon avis, pour arriver à un résultat certain au brevet supérieur et avoir des sujets capables d'enseigner la musique un jour, il faudrait que les notions préliminaires soient données *dès la salle d'asile.*

Les enfants devraient apprendre leurs notes à l'âge où ils apprennent leurs lettres. On a dit que la musique était le partage des riches, des gens particulièrement doués, donc de l'infime minorité. Je partage l'opinion de M. Bourgault-Ducoudray, qui affirmait un jour, dans une conférence, « que tout le monde peut apprendre la musique, à la condition de commencer de bonne heure ».

De plus, j'affirme par expérience que ce que l'on appelle à tort une voix fausse n'est qu'un manque d'oreille qui peut parfaitement se rectifier, à condition de débuter très jeune.

Au lieu d'apprendre les notes de 3 à 5 ans, on attend 12 ans. A cet âge, l'oreille n'est déjà plus aussi tendre, aussi flexible ; les enfants apprennent plus difficilement ; d'un autre côté, c'est à l'époque où il faudrait consacrer un certain temps à la musique qu'un programme d'études trop chargé lui accorde à peine *1 heure* par semaine.

Comme cette heure n'est pas employée, ou que, quand elle l'est par hasard, elle l'est mal, c'est du temps perdu, puisque le résultat est nul.

L'enseignement musical devrait donc commencer à la salle d'asile et continuer à l'école primaire sans interruption.

Plus un enfant est jeune, plus il est sensible à l'intonation et au rythme.

Faites-lui apprendre des chants par l'audition, chants faciles avec paroles appropriées à son âge. Faites-lui comprendre le sens des paroles, faites-les réciter au besoin et faites chanter.

Quand l'enfant commence à s'intéresser à la musique, faites-lui apprendre ses notes par la méthode chiffrée, méthode si simple que des enfants de 3 ou 4 ans peuvent sans fatigue lire en très peu de temps.

Quand ce résultat est obtenu, faites-lui battre la mesure à 2 temps, à 4 temps et enfin à 3 temps.

Avec des exemples très simples au tableau, vous arriveriez à faire lire les enfants en battant la mesure, et si je me permets d'affirmer la chose, c'est après des expériences réitérées.

Vous auriez, au sortir de « l'asile », des enfants déjà dégrossis, s'intéressant à l'art musical.

A l'école primaire, vous pourriez commencer la lecture usuelle et, avec un peu d'adresse, cette réelle difficulté et en même temps cette partie ennuyeuse seraient vite vaincue.

Comme nous n'avons malheureusement pas cette organisation dans nos salles d'asile, prenons l'enfant à 6 ou 7 ans, au moment où il arrive à l'école primaire.

Nous avons *3 cours* à l'école primaire :

1er cours	élémentaire,	2 ans
2e —	moyen	2 ans
3e —	supérieur	2 ans

II. *Cours élémentaire.* — Le maître devrait d'abord intéresser les enfants en faisant chanter de jolis chants à l'unisson et par cœur, pendant la première année.

On devrait surveiller attentivement l'émission de la voix, la respiration, l'articulation, la prononciation. L'étude de la musique se relie à l'étude de notre langue par la bonne prononciation, la bonne diction (bien prononcer, bien dire, tout est là pour rendre un chant agréable).

Dès le début de la 1re année, la musique chiffrée pourrait être employée : on apprendrait les notes en clé de *sol* vers la fin de l'année.

Dans le cours élémentaire, on pourrait avoir 2 divisions : 1re année — 2e division, et 2e année — 1re division.

La 1re division ne se bornerait pas à chanter des morceaux par cœur ; on lui ferait connaître les mesures à $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. On ferait également quelques exercices d'intonation ; les formules les plus ordinaires : des gammes, des accords parfaits et des exercices de tierces majeures et mineures. Exercices indispensables pour arriver plus tard à la dictée musicale : lire les notes en mesure avant de les faire chanter ; faire battre la mesure des chants déjà sus comme premiers exercices ; faire lire et solfier les notes de chants également sus.

A la fin de la 2e année, on pourrait commencer des airs connus en canon appris à l'unisson d'abord, puis en partie ensuite, afin de les habituer pour plus tard à la musique chorale.

Pour arriver à un résultat certain et former la voix, il est indispensable que le maître s'aide d'un instrument.

A mon avis, le violon est tout indiqué, c'est le plus portatif et le moins onéreux.

Le maître doit prendre le ton des chants, avec son instrument, de façon à ne faire chanter ni trop haut ni trop bas. Autant que possible, au début, il ne faut pas dépasser le *ré* placé sur la 4e ligne de la portée en clé de *sol* ; plus tard, lorsqu'ils seront très habitués, on pourrait aller jusqu'au *fa* placé sur la 5e ligne, mais exceptionnellement.

En résumé, l'enfant saurait à la fin du cours élémentaire :

1° Un petit répertoire de morceaux agréables, et la mémoire musicale serait déjà cultivée ;

2° Ses notes en clé de *sol ;*

3° L'intonation de la gamme diatonique et l'accord parfait ;

4° Reconnaître les mesures à 2 temps, à 3 temps et à 4 temps.

III. *Cours moyen.* — Le cours moyen représente en musique la classe de grammaire. L'enfant a 8 ou 9 ans, le raisonnement va commencer.

On lui ferait faire des exercices de mesure et d'intonation plus difficiles.

On devrait toujours lui faire lire les notes d'abord, jusqu'à ce qu'il les lise sans la moindre hésitation, puis viendrait la lecture rythmique, et l'exercice serait chanté en battant la mesure.

On ne devrait pas négliger la partie agréable, c'est-à-dire les chants, les canons, les duos ; on ne devrait plus les apprendre par cœur, mais en lisant le morceau au tableau, en le rythmant, en le solfiant et enfin en y joignant les paroles.

Ne pas oublier de soigner la prononciation et la diction ! Eviter deux grands défauts : les ports de voix, et se rappeller que crier n'est pas chanter.

C'est le moment de commencer à élever la jeune âme de l'enfant aux sentiments patriotiques en choisissant des chants de circonstance.

Pendant la 1re année du cours moyen on ferait apprendre les chants en *do* majeur, en *sol* majeur, ou *fa* majeur et leurs relatifs mineurs.

C'est pendant la 2e année du cours moyen (la 4e de l'enseignement musical) que les enfants commenceraient l'étude de la théorie.

Par la pratique, l'enfant a déjà la connaissance des notes, des mesures simples, de la formation de la gamme majeure et de l'accord parfait.

On lui expliquerait théoriquement ces différentes parties, puis on y joindrait : la théorie des mesures composées, des intervalles, des modes majeur et mineur, etc.

Il solfierait et chanterait dans des tons ayant jusqu'à 3 ♯ et 3 ♭ et leurs tons relatifs.

Il commencerait la dictée musicale, orale, bien entendu. Il s'efforcerait à répéter les sons vocalisés ou préférablement joués au violon par le maître et en indiquerait ensuite les noms.

Si un élève était réfractaire à la musique et ne se trouvait pas suffisamment fort pour passer dans le cours supérieur, il pourrait redoubler et faire une 5e année dans le cours moyen.

(*A suivre.*)

F. Gravrand,
Professeur aux Ecoles normales.

Vannes, le 8 mars 1906.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 11 (sixième année) 1er Juin 1906.

Les modes diatoniques. — Lettre de M. Bourgault-Ducoudray.

Au sujet de la dernière « leçon du Collège de France » que nous avons publiée, M. Bourgault-Ducoudray, l'éminent artiste et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, veut bien nous envoyer la lettre suivante. Nous la publions, à cause de l'importante déclaration de principes qu'elle contient, avec une forme d'une rare élégance.

Paris, 20 mai.

Mon cher Ami,

Je viens vous exprimer l'immense plaisir que j'ai pris à lire, dans le dernier numéro de la Revue musicale (15 mai), *votre leçon magistrale sur les* Modes diatoniques. *C'est la première fois que je vois ces idées, qui sont les miennes et pour lesquelles je combats depuis plus de trente ans, défendues avec cette autorité et cette ampleur.*

Ces belles pages, si éloquentes et si justes, devraient faire réfléchir tous les musiciens et provoquer une réforme radicale dans l'enseignement donné par les Conservatoires.

Certes ! la musique des Grecs était, — au point de vue mélodique, — *vingt fois mieux outillée que la nôtre. Pourquoi ? C'est que son développement, par la culture systématique et raisonnée, s'embranchait directement sur la musique « populaire », — c'est-à-dire sur l'Art instinctif, spontané, humain, universel.*

Notre théorie musicale actuelle ne tient aucun compte de cet art ; elle le néglige, elle en ignore.

Passant sous un silence dédaigneux ses « modes » multiples d'un caractère si original, si expressif et si varié, elle se confine étroitement, obstinément, dans les deux modes « officiels » : le majeur *et le* mineur.

On pourrait presque dire : dans un mode unique, car le mineur *moderne, mode hybride dont la constitution mélodique n'est pas invariablement fixée, s'harmonise à l'image du* majeur.

Aussi est-il impossible aux élèves formés par une théorie si incomplète, non seulement d'analyser les mélodies liturgiques, exotiques *et* populaires, *mais d'expliquer même certaines pages géniales de la musique classique et moderne, écrites par des esprits supérieurs ne relevant pas uniquement de l'instruction acquise et de la théorie officielle, mais remis en contact avec la Nature par l'impulsion du génie qui est l'Instinct suprême et la révélation directe.*

L'application rationnelle de la polyphonie aux modes diatoniques ouvrirait un

vaste champ, encore trop peu exploité, à la musique occidentale qui, actuellement, traverse une crise d'âge. Comme vous le dites avec tant de justesse et de hauteur de vue, notre art reviendrait ainsi à ces sources naturelles qui seraient pour lui une fontaine de Jouvence.

Au lieu de consommer ce qui lui reste de vigueur en des raffinements subtils d'ultra-civilisés, il fonderait ainsi son développement sur la mélodie native, éternelle, *directement issue des entrailles du sol, qui seule peut renouer ses liens avec la vie nationale.*

Le mouvement de la Renaissance, si favorable au développement de la peinture et de la sculpture, et qui, il faut le reconnaître, a rendu service à la musique, en réhabilitant la forme monodique, *lui a été en même temps nuisible en consommant un divorce funeste entre le « fond » et la « forme », divorce qui devait avoir pour résultat d'isoler un peu l'art savant de la musique révélée et populaire.*

Aujourd'hui, après avoir brillé du plus bel éclat, la fleur coupée, séparée de sa tige et de sa racine, s'étiole et se fane. Pour lui rendre sa fraîcheur première et une poussée de sève intense, il suffirait de restituer à ce rameau flétri les sucs bienfaisants et fécondants du sol nourricier. Rappelons-nous la fable d'Antée qui, dans ses luttes héroïques, reprenait des forces au contact de la Terre !

Une civilisation ne peut être opulente en ses productions d'art que si, dans son développement, elle entretient et maintient le contact avec la divine Nature. Sitôt que le contact est interrompu, le miracle cesse. La fleur languit, sa forme s'altère ; bientôt elle se flétrit et meurt.

Heureusement, à la forme usée succède bientôt une forme nouvelle. La tige étiolée est remplacée par un rameau verdoyant. L'Art immortel fleurira éternellement. Tant qu'il y aura des hommes sur le globe, la musique chantera !

Faites beaucoup de leçons comme celle que je viens de lire, cher ami, et vous aurez contribué puissamment à renouveler et à rajeunir notre musique.

Votre sincèrement dévoué,

Bourgault-Ducoudray.

Questions d'harmonie

ACCORDS ALTÉRÉS. — SUITES D'OCTAVES ET DE QUINTES. — UN CURIEUX PASSAGE DE « L'ARMIDE » DE GLUCK (1).

I. — La première page (XIII) de notre encartage musical contient des textes classiques où l'on peut étudier les « altérations » : Accord parfait *augmenté* par élévation de la quinte (*fa* ♮-*do* ♯, *ut* ♮-*sol* ♯, ex. 1 et 2) ; accord parfait *diminué* par l'abaissement d'un demi-ton imposé à la quinte (*mi* ♮-*si* ♭) ou la même élévation sur la tonique (*ré* ♯-*la* ♮), etc... On remarquera l'admirable expression du fragment de Bach cité au nº 7.

II. — La seconde page (XIV) de notre supplément contient des textes relatifs aux *suites d'octaves et de quintes*, prohibées par la théorie officielle. Au nº 1, on trouve un exemple de parallélisme dans la conduite des voix ; au nº 2, un exemple de suites d'octaves, mais où, visiblement, la partie soprano ne veut être

(1) Résumé d'une leçon du Collège de France.

qu'un renforcement de la partie ténor (auquel cas la théorie officielle ne proteste pas) ; au n° 3, un fragment d'une célèbre page de *Fidelio*, où le redoublement a lieu entre une voix et un instrument de l'orchestre (ici, pizzicati des violoncelles) ; au n° 4, un fragment de Gluck où soprano, alto, ténor et basse procèdent par mouvements semblables, alors que l'accompagnement instrumental (contre-basses) est seul différent ; au n° 5, un texte de Haendel, où le soprano est exactement doublé par le ténor ; et au n° 6, un passage où le même doublement a lieu entre l'alto et la basse.

III. — La règle qui prohibe les suites de quintes est tout aussi fragile que celle qui prohibe les suites d'octaves. On est mal venu à les proscrire, soit au nom des lois acoustiques (puisque chaque son émis est toujours accompagné de sa douzième ou octave de sa quinte), soit au nom de l'usage, car pendant près de 300 ans les quintes ont été non seulement permises, mais imposées Les traités d'harmonie disent précisément aujourd'hui que la prohibition des quintes est une « réaction » contre l'ancien usage. Ainsi s'exprime M. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire dans son livre *La musique et les musiciens*. Ce mot *réaction* est de Helmholtz (*Die Lehre von der Tonempfindungen*, p. 577 de l'éd. de 1878) qui avait ses raisons pour parler ainsi. Mais si ce point de vue était bon, ne devrait-on pas aujourd'hni, par analogie et pour faire une « réaction » nécessaire, proscrire l'usage de l'accord parfait, ou de la note *sensible* ?... — Au n° 7 de notre page XIV, texte de Haydn où l'on trouve 2 quintes de suite (*la-mi*, *ré-la*, et, un peu plus loin : *sol-ré*, *do-sol*) avec mouvement contraire des parties ; au n° 8, 2 quintes successives de Haendel (*fa-do*, *sol-ré*) ; au n° 8, Beethoven écrit : *do* ♯ *sol* ♯ (cette dernière note représentée par le 2e temps de la blanche) suivi de *si* ♮-*fa* ♯. Le dernier exemple mérite une attention particulière (n. 10) ; il est tiré d'une célèbre et exquise scène de Gluck.

Gluck est, par excellence, l'artiste qui aime les lignes régulières et les formes pures ; c'est un antique, un Grec cherchant la beauté simple, et la clarté, avec la grâce un peu lente du XVIIIe siècle : ses œuvres éveillent l'idée de ces bas-reliefs attiques, où tout est d'une eurythmie parfaite ; mais c'est aussi un compositeur *dramatique*, appliqué à régler l'expression musicale d'après la situation et les sentiments du personnage ! or s'il a employé ici cette forme insolite et qui arrête l'attention (trois quintes de suite par mouvements semblables), ce n'est pas sans motif. L'idylle d'où ce fragment est tiré est musicalement écrite sur la partie du livret que voici :

Le chevalier Renaud se trouve dans un paysage délicieux : autour de lui des ombrages qui invitent au repos, des fleurs, une eau murmurante, un air léger, en un mot tout ce que la nature peut déployer de séductions pour arrêter l'homme et le conquérir ; voici les deux idées essentielles, les deux points culminants dans les paroles du chevalier :

> Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire...
> *Non*, je ne puis quitter cet asile charmant.

Gluck, analysant ce texte, développe ce qui n'y est indiqué que par un mot insignifiant « *non* » ; il divise la scène en trois parties qu'aucun signe matériel ne sépare, mais dont je sens très vivement la différence. Dans la première, Renaud s'abandonne naïvement, avec une sorte de surprise ingénue, aux impressions charmantes qui lui viennent de tous côtés ; dans la seconde, Gluck, supérieur

en cela au librettiste, a voulu faire sentir que Renaud luttait avec lui-même, qu'il était repris par l'idée de son devoir de chevalier et que, ne fût-ce qu'un instant, dans un bref éclair de révolte, *il avait lutté*, il avait songé à sortir du piège tendu par Armide. — Dans la troisième partie, le personnage revient à l'état d'esprit initial (c'est musicalement une *reprise*), s'avoue vaincu et s'abandonne de nouveau au charme du paysage.

En cela, du reste, Gluck s'est conformé aux habitudes de la composition classique qui, avant le retour d'une même idée, aime à intercaler un épisode.

Or, c'est à la 2e partie, c'est au moment où Renaud lutte avec lui-même que se rapporte l'emploi des quintes successives citées sur notre feuille d'encartage, (ex. n° 10). Le génie du musicien est d'avoir compris que ce mot *non* était une réponse à une question : que cette question impliquait un moment d'hésitation ou de lutte, et d'avoir traduit cette lutte passagère par une « licence » qui fait contraste avec le contexte musical. Je considère, en effet, ces trois quintes comme se rapportant à l'idée d'une lutte intérieure, très brève, mais capitale au point de vue de la composition de la scène. Art supérieur, qui reste grec par sa sobriété et sa justesse !

Conclusion : la règle qui proscrit les suites d'octaves et de quintes est peu justifiable et destinée à disparaître. Elle est contredite par les faits.

III. —Les textes des pages XV et XVI de notre encartage sont analysés dans la « Leçon du collège de France » que publie le présent numéro. E. D.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les modes diatoniques (*suite*).

LE MODE MIXOLYDIEN AU POINT DE VUE MÉLODIQUE ET HARMONIQUE.

(D'après la sténographie de M. E. Dusselier).

Le mixolydien pourrait être défini ainsi : c'est notre gamme de *sol* majeur avec un *fa* ♮, au lieu d'un *fa* ♯. Je le désigne ici d'après la nomenclature moderne ; en réalité, il a porté des noms très divers, par suite de ce mélange d'esprit traditionnel et d'erreurs de vocabulaire qui caractérise l'histoire de la théorie musicale. Chez les Grecs, le mode *sol-sol* s'appelait d'abord *ionien* ou *iastien* (mots synonymes) jusqu'au temps de Platon inclusivement ; puis, dès le IVe siècle, à partir du règne d'Alexandre, il s'appelle *harmonie hypophrygienne* (l'identité des deux modes a été admise par Bœckh, Bellermann, Fortlage, Gevaert). Au moyen âge, il est devenu le « quatrième ton authentique », le *tetrardus authentus* (le point de départ des 4 finales admises étant *ré*) mentionné pour la première fois en Occident par Alcuin, au VIIIe siècle (Gerbert, *Script.* I, p. 26). Alcuin l'appelle même « *tetrachius* », traduisant ainsi gauchement le mot grec τέταρτος. A l'époque d'Hucbald (xe siècle) qui, tout en n'admettant comme Alcuin que quatre notes finales (ou, comme nous dirions, toniques), fait entrer les modes plagaux dans sa nomenclature et dans sa numération, le même mode est

devenu le « *septième ton* ». En 1547, avec les *Institutions harmoniques*, nouveau changement. Zarlino modifie, assez heureusement d'ailleurs, l'ordre des douze modes admis par Glaréan ; au lieu de commencer par le dorien *ré*, il met en tête le mode ionien *ut*, avec son plagal ; le mixolydien devient alors le « *cinquième ton authentique* ». Voilà un état civil compliqué, pour un tel personnage ! Nous conservons ici le nom de mixolydien, consacré par des œuvres mieux que par des théories, et qui s'est maintenu chez les modernes, jusqu'au XVIIe siècle, à côté des chiffres indiquant les « tons » du plain-chant. Ces variétés d'appellation peuvent être une source d'embarras et de méprises pour le musicien d'aujourd'hui qui a quelque peine à se reconnaître au milieu de textes contradictoires. Il suffit d'être averti. Peu nous importent, dans la pratique, les différents noms qu'on a donnés à une chose : nous n'avons pas à disputer sur eux, pourvu que nous nous entendions sur la chose elle-même. Le mode dont il est question ici est celui que S. Bernard, au XIIe siècle, définissait ainsi : « omnes (autem) cantus septimi toni debent habere sub quarta semitonium, et præter hoc vel sub finali tonum, vel supra sextam semitonium ; *tous les chants du* septième ton *doivent avoir un intervalle de demi-ton entre la quarte et le degré inférieur*, *et de plus un intervalle de ton avant la finale ou un demi-ton au-dessus de la sixte.* » (*Tonale* S. Bernardi, dans Gerbert, *Script.* II, 268 b). C'est le mode sur lequel Swelinck, au début du XVIIe siècle, écrivait des *fantaisies* et des *toccata* dont le titre est accompagné de la mention « en mixolydien ». A ce moment, le nom des modes n'était plus qu'une étiquette vaine.

Avant d'abandonner ces préliminaires, je tiens à examiner un texte qui me permettra d'introduire une notion de grammaire musicale assez curieuse. Glarean, écrivant en 1547, dit qu'autrefois, aux premiers temps de l'Eglise, le mixolydien était très usuel, mais qu'il est devenu à peu près ignoré : *mixolydius*, *vulgo septimus dictus... apud veteres ecclesiasticos in maximo erat usu... nostra vero tempestate prope ignotus* (Dodekachordon, II, p. 133-134). Il constate avec regret qu'il a été remplacé par le mode ionien, et il en donne la raison suivante : « Le 6e mode (l'ionien *ut*) avait un *mi* sur l'avant-dernier degré (*mi* habebat in B clave) ; afin d'éviter cette dureté, nos musiciens ont créé un nouvel ionien qui les a fait tomber dans le 7e mode ». Pour comprendre que Glaréau parle d'un *mi* sur le 7e degré de la gamme d'*ut* là où nous plaçons un *si*, il faut savoir que depuis Guido d'Arezzo (XIe siècle) on avait admis le système suivant : Au lieu de diviser la gamme en tétracordes, comme les Grecs, on la divisait en *hexacordes*, ou groupes de six notes nommées toujours *do ré mi fa sol la*, quelle que fût la place, sur l'échelle sonore, de cette suite d'intervalles ; et, à côté de cette solmisation, on laissait subsister l'ancien usage de désigner les notes par les lettres de l'alphabet. Ainsi, là où nous disons aujourd'hui *fa-sol-la-si♭-do*, on disait doublement :

F	G	A	B	C	D
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Sur le 5e degré (C) de la série, on recommençait à dire *do-ré-mi*, etc..., et on faisait de même sur le G :

						do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
				do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*						
F	G	A	B	C	D	E					

Le premier hexacorde (qui prenait pour point de départ notre *fa*) s'appelait *hexacordum* MOLLE (à cause du *si* ♭) ; le second (prenant son point de départ sur notre *ut*) s'appelait *hexacordum* NATURALE ; et le 3ᵉ (point de départ *sol*), *hexacordum* DURUM (à cause du *si* ♮). L'intervalle de triton que nous appelons aujourd'hui *fa-si* ♮ pouvait donc s'appeler autrefois *fa-mi*. Et ainsi s'explique la règle qui dans la musique ancienne proscrivait « *fa contre mi* ». Pour éviter cet intervalle de 3 tons, on a adouci le « mi » de l' « hexacordum durum », on l'a bémolisé, comme nous le dit Glaréan, et on a ainsi créé un nouveau sixième mode d'*ut* :

do ré mi fa sol la si♭ *do*

qui n'est pas autre chose que le mode mixolydien :

sol la si do ré mi fa sol.

Glaréan le déplore, parce qu'il est habitué, comme tout le moyen âge, à confondre les tons et les modes. Mais pour nous, l'inconvénient n'existe pas ; un mode peut être transposé sur tous les degrés de la gamme diatonique sans changer de nature, pourvu que l'ordre de ses intervalles soit respecté. C'est ce que montrent mes exemples 3 et 4. (Voir la feuille encartée dans le présent numéro de la *Revue musicale*).

* * *

Les textes musicaux qui représentent l'emploi de ce mode sont très différents, par l'époque à laquelle ils se rattachent, par les sentiments qu'ils expriment et par leur composition technique. On en trouve tour à tour dans l'antiquité païenne, dans la liturgie de l'Eglise au moyen âge, dans les chants des réformés au XVIᵉ siècle, dans les chorals harmonisés, dans la chanson populaire, et même dans certains opéras de nos contemporains. C'est assez dire qu'il est malaisé d'indiquer d'une façon précise le genre d'expression qui est spécial à ce mode.

Il ne paraît pas avoir eu pour l'oreille antique le même caractère que pour l'oreille moderne, et voici ce qu'on peut dire à cet égard. Les premiers noms qu'il a portés, — *ionien* ou *iastien*, *hypophrygien*, puis *mixolydien*, — indiquent clairement son origine orientale, et justifient ce que certains écrivains anciens ont dit de lui. La Phrygie, considérée par les Grecs du vᵉ siècle comme un pays « barbare » au sens antique du mot, était le pays des religions bruyantes et orgiastiques, celui des Corybantes et de Cybèle dont les rites étaient accompagnés d'une musique d instruments à vent et de danses licencieuses Le mode construit sur l'échelle de *sol* portant le nom d'un tel pays était donc considéré comme ayant un caractère actif, enthousiaste, brillant, hardi et décidé. Pour les modernes, le mixolydien est autre chose : c'est le mode de l'indétermination, et voici pourquoi Par suite du *fa* ♮, note essentielle, ce mode a, sur sa dominante (*ré*) un accord mineur; il ignore donc la note « sensible »; il ignore donc aussi la cadence qui, étant faite avec l'accord de septième, est considérée comme ayant, seule, une valeur conclusive parfaite; il la remplace par une cadence qui lie, à l'accord de tonique, un accord construit sur la sous-dominante (*ut*), — ce qui donne l impression d'une phrase qui ne finit qu'à moitié et reste comme suspendue. Par là, le mixolydien se distingue de l'ionien, lequel, en passant de l'accord de dominante à l'accord de tonique, éveille l'idée du repos après celle du mouvement, et peut conclure d'une façon tout à fait satisfaisante pour l'oreille comme

pour le sens musical. Ce n'est pas une lacune, mais une propriété originale. Ces clausules qui équivalent à un *point* mis à la fin d'une phrase littéraire ne sont nullement une nécessité ou une loi générale du discours musical : il y a des sentiments, des situations, des idées dont le langage ne peut pas épuiser le contenu et qui, au terme d'une période, ne comportent pas une limite nettement indiquée ; il y a même des cas où l artiste cherche à éviter cette limite ; au lieu de marquer un arrêt ou une chute, il veut, en finissant, rester dans l'indécision, entr'ouvrir un nouvel horizon qu'on pourrait encore parcourir, estomper le trait final au lieu de le graver et faire attendre quelque chose qu'on ne dit pas ou qu'on n'achève pas ; il suit le précepte du poète, estimant

... qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.

C'est à des intentions de ce genre que nous paraît approprié l'emploi du mixolydien. En somme, c'est l'absence de note sensible qui crée son indétermination. Par suite, il est approprié à l'expression de tous les sentiments un peu flottants : la rêverie, la piété religieuse, l'ingénuité qui s'ignore... Les textes littéraires qui lui servent de base parlent habituellement d'apparitions célestes, de tendresse. On l'appelait autrefois « modus angelicus ». C'est le mode sur lequel on a célébré la naissance de Jésus : *Puer natus est nobis*. Glarean, parmi les plus belles pièces écrites en mixolydien, cite une composition à 4 voix d'Henri Isaac, célèbre musicien de la fin du xve siècle, sur ces mots : « *Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est* .. « mon âme s'est fondue, quand le bien-aimé a parlé. »

Avec sa note sensible, notre majeur a une sorte de netteté brutale, que les compositeurs se sont ingéniés souvent à adoucir, mais qu'ils ne peuvent lui enlever qu'en trichant, pour ainsi dire et en prenant des moyens détournés : c'est un mode qui excelle à affirmer ou à faire de la couleur claire. Il ne sait ni interroger, ni douter, ni traduire ces états d'âme dont le charme consiste dans une certaine indécision de la pensée, ou dans la suppression des formes logiques habituelles : il ignore ce clair-obscur du sentiment ou de la vision où se jouent, avec une douceur un peu voilée, de fines nuances imprécises. Exprimer ou suggérer tout cela, c'est le privilège du mixolydien, et c'est ce qui le rend intéressant non seulement pour un historien, mais encore aujourd'hui pour un compositeur soucieux de varier son art, d'en connaître toutes les ressources et de ne pas rester prisonnier des formules.

Mais c'est là, je le reconnais, un point de vue tout moderne, créé par les habitudes que l'importance de la tonique a données, depuis trois siècles environ, à l'oreille musicale. Les anciens, manquant de ce point de comparaison, ne voyaient pas ainsi les choses par voie de contraste, et il nous est parfois difficile de nous replacer dans leur état d'esprit.

Quoi qu'il en soit, il importe de constater combien ce mode diffère de notre majeur usuel.

J'aurais à accentuer encore cette manière de voir, si au lieu d'examiner le mixolydien du moyen âge et de la Renaissance, j'étudiais celui des Grecs ; ce dernier, diatonique lui aussi, était construit sur la tierce du précédent, de *si* ♮ à *si* ♮, de telle sorte qu'il avait pour harmonie fondamentale, à notre point de vue, l'accord *si* ♮, *ré* ♮, *fa* ♮ qui, étant essentiel, peut et *doit* servir de conclusion dans une mélodie écrite en mixolydien. Aujourd hui, aucun élève n'oserait ter-

miner une œuvre quelconque sur cet accord, parce que nous l'interpréterions comme un accord de 7e de dominante privé de sa fondamentale, et que, à ce titre, il nous apparaîtrait comme une dissonance appelant une résolution. C'est cependant regrettable ; car en faisant succéder à *si* ♮, *ré* ♮, *fa* ♮, un accord parfait sur *ut* tonique, nous abandonnerions un effet qui, en certains cas, peut être très poétique, pour retomber dans les choses vulgaires et les sentiers battus. Exceptionnellement, quelques compositeurs ont eu l heureuse pensée d'abandonner la règle usuelle : ainsi Schumann dans ses *Kinderscenen,* op. 15, nº 4 ; — même procédé à la fin d'une belle symphonie moderne, la *Conjuration des fleurs*, par M. Bourgault-Ducoudray.

Tout ceci peut s'appliquer exactement au mode de *sol,* car on l'a souvent considéré comme construit sur la dominante d'*ut*, et comme renversant l'ordre naturel et normal qui veut qu'on aille de la tonique à la dominante. Ainsi se trouve justifiée l'indétermination dont je parlais. Je vais examiner maintenant quelques textes.



Les compositions en mixolydien sont de deux sortes : les unes, les plus anciennes, purement mélodiques ; les autres, à plusieurs parties.

I. Parmi les restes de la musique grecque, il y a deux pièces que l'on a citées comme écrites dans le mode de *sol* ; la première est l'*Hymne à Némésis*, composée, à ce que l'on croit, par Mésomède qui, d'après le témoignage de Suidas, était un musicien de l'île de Crète vivant sous l'empereur Adrien, c'est-à-dire au IIe siècle de l'ère chrétienne : la seconde est un fragment de chanson qui a été découvert à Tralles en 1883 ; mais ces deux textes, qui d'ailleurs sont sujets à conjecture et à discussion, appartiennent à une période de l'histoire qui réclame une étude spéciale et dont je ne m'occupe pas encore ; je me bornerai à prendre des exemples dans notre musique, celle qui commence au moyen âge, et je choisirai le premier dans le répertoire du plain-chant : ce sera une antienne.

L'antienne, ou chant à deux chœurs alternatifs, est une cantilène entonnée avant le psaume ou le cantique biblique, et qui se répète en chœur, une fois le psaume terminé. C est une introduction et un finale, une sorte de prélude reproduit ensuite sous forme de péroraison et quelquefois même comme refrain à l'intérieur du psaume. Les textes littéraires sur lesquels la musique des antiennes est écrite sont très divers, selon les époques : ils sont tirés des psaumes, des Evangiles, des livres des prophètes, des Actes des martyrs, des vies des Saints ou de l'ancienne littérature de l'Eglise. Celles qui sont écrites en mixolydien, ou *tetrardus authentus*, ou VIIe ton, sont fort nombreuses. Un bénédictin allemand, Réginon de Prüm, mort au commencement du xe siècle, en 915, en fournit un catalogue de 162, provenant d'ailleurs d'un petit nombre de thèmes typiques. De très bonne heure, dès le IXe siècle, avec Aurélien de Réomé qui est, après Alcuin, le plus ancien des théoriciens occidentaux de la musique, les antiennes ont été analysées et classées d'après les formules qui leur servent de terminaison, ou d'après la note sur laquelle se fait la césure, ou d'après l'ambitus de la mélodie. Elles sont généralement syllabiques et peu étendues ; habituellement, elles ne dépassent point la quinte modale ou le 6e degré ascendant, *mi*, à l'aigu, et, au grave, le degré au-dessous de la finale *fa ;* rarement elles montent jusqu'à l'octave de la fondamentale.

Pour ne pas reproduire ce qui est cité partout, j'en prends une dans le manuscrit de Notker, ms. du xe siècle publié en phototypies par les bénédictins de Solesmes. J'y trouve un spécimen tout à fait charmant de mixolydien. Il y a là un dialogue. La Vierge adresse à Jésus un reproche maternel : « Mon fils, que viens-tu de faire ? ton père et moi nous avions du chagrin de ne pas te voir, et nous te cherchions. — Pourquoi me cherchiez-vous ? répond Jésus ; vous ignoriez que je dois être là où le veut mon Père. » Voilà donc la situation : une mère qui gronde son fils à la suite d'une... escapade... ; mais tout cela enveloppé de sérénité biblique, avec l'onction et le cachet du divin, un accent d'affection très douce et aussi une pointe de tristesse dans le langage de la Vierge. On remarquera, après les mots *pater tuus*, l'extension et l'allure de la mélodie, à laquelle une série de broderies donne un caractère un peu gémissant, de façon à réaliser discrètement l'image suggérée par le mot *dolentes*. — La mélodie, sur laquelle répond Jésus, exprime un étonnement profond et plein de candeur. Elle se fait sur un autre mode, pour mieux marquer l'opposition qui existe entre l'ignorance naïve, un peu inquiète, de la Vierge, et la tranquillité de Jésus, fort de sa mission. A la seconde ligne, en effet, nous passons en dorien ; il y a là une modulation musicale se superposant et s'adaptant, avec une justesse instinctive, au changement des idées, lequel est une modulation logique ; le membre de phrase suivant *nesciebatis*... où une nouvelle idée est exprimée, module aussi : il est en lydien (finale *fa*) ; et pour une raison d'harmonie, d'équilibre et d'unité, la période s'achève dans le ton initial.

Cette antienne est bien peu de chose ; nous n'y trouvons presque rien de ce qui aujourd'hui nous paraît constituer l'art de la composition : les timbres, le rythme, certains effets de consonance ou de dissonance... rien, sauf deux caractères qui valent tout le reste : la pureté du dessin mélodique, et la sincérité, je dirais volontiers la transparence et la limpidité de l'expression : ajoutez-y une certaine grandeur aisée, produite par l'absence de mesure : c'est une fleur d'ingénuité appartenant à une époque où le musicien, privé de toutes les ressources de la musique mesurée et de l'orchestre, n'avait à sa disposition que sa voix et son cœur. J'ose dire que nous l'apprécions aujourd'hui et en sentons la grâce naïve mieux que ne faisaient les contemporains. Pour goûter pleinement une forme d'expression, il est bon d'avoir contre elle une certaine hostilité, je veux dire de porter en soi la vision et l'habitude d'un art opposé. Nous sommes tellement accoutumés aux subtilités du rythme et à la complication des harmonies, que nous trouvons une saveur unique à ces formules, pourtant si éloignées de nous ; et, d'une façon générale, c'est la raison qui nous fait tant aimer et rechercher les primitifs ; nous leur pardonnons la pauvreté de « style » en considération de ce qu'il y a de plus précieux et de plus rare : la sincérité dans la simplicité.

Cette antienne exquise, reproduite ici en notation moderne, est, bien entendu, notée en neumes-accents dans le manuscrit de Notker.

Au n° 2, je reproduis la notation originale dite « notation blanche » dont l'emploi remonte au début du xive siècle et où nous trouvons la longue (dernière note), la semi-brève (note en losange), la minime (losange blanc caudé), et la semi-minime (losange noir caudé). Profondément différente de la précédente par la forme de la notation, cette mélodie l'est aussi par le rythme ; car dans la première, toutes les notes sont égales, sauf l'allongement qui se fait à

la fin de chaque membre de phrase ; ici, elles sont mesurées et ont une valeur distincte. Le mot « Souter », titre du recueil, signifie *psautier ; liedekens = chants*. C'est une pièce appartenant au culte protestant. Le mode mixolydien, bien que le *fa* ♮ n'y apparaisse qu'une fois, y garde son charme habituel ; mais la substitution d'une mesure précise au rythme libre du plain-chant lui enlève une partie de sa grandeur sereine. La mélodie s'élève à l'aigu jusqu'à la quinte *ré*, et, au grave, va jusqu'à son renversement, la quarte inférieure. Il s'agit du psaume 51 (*Contre ceux qui se glorifient dans le mal*). Ici, moins de variété ; pas de modulations destinées à rendre certains contrastes du texte littéraire, mais une ligne mélodique très pure et très régulière conservant jusqu'au bout le caractère modal. Dans le *Psautier Huguenot* français, édition de 1562, le même psaume (avec le n° LII) est accompagné d'une mélodie en lydien ionique (*fa* à *fa* avec *si* ♭) (1).

Dans les deux mélodies irlandaises tirées du recueil de Bunting, nous trouvons le mixolydien transposé en *mi* avec 4 ♭ et en *la* avec 2 ♯ :

mi♭ fa sol la♭ si♭ do ré♭ mi♭

la si do♯ ré mi fa♯ sol la

(*sol la si do ré mi fa sol*).

Ces mélodies, avec leur exubérance de notes ou leur rythme sautillant sont faibles, à côté des précédentes ; le recueil de Bunting est loin de les faire valoir, car elles s'y trouvent appuyées d'un accompagnement à la moderne qui n'en respecte pas le caractère modal. Elles sont citées ici à titre de simple document historique, et pour montrer que le mixolydien réalisé sur différents degrés de la gamme, appartient à l'art populaire occidental.

II. Il reste à examiner le mode mixolydien dans la polyphonie et l'harmonie modernes. A cet égard, le mode se présente sous deux aspects : 1° celui d'une relation avec le mode d'*ut*, relation qui est très étroite et qui est une sorte de sujétion ; 2° celui d'un mode indépendant de la tonalité d'*ut*. Ce sont les deux points de vue qu'a successivement adoptés Marx dans sa *Compositions Lehre*, et auquel je me placerai, en indiquant l'essentiel. D'une façon générale, en pénétrant dans l'art moderne, nous ne trouvons plus de formes pures, mais altérées ; l'analyse doit pourtant les distinguer, même là où elles se combinent avec des usages nouveaux.

Il est facile de voir comment le mode dont je viens de parler peut être rattaché au mode ionien (*ut*), et se trouve en relation étroite avec lui.

Deux faits peuvent être signalés :

1° *Les harmonies essentielles du mixolydien sont aussi celles de l'ionien* (*ut*). La sous-dominante (*ut*), qui lui sert à construire le pénultième accord de ses cadences, se trouve être la tonique du mode ionien ; d'autre part, sur sa propre tonique, se construit un accord qui conduit au mode ionien et le fait désirer. On pourrait donc dire que le mixolydien n'a pas une existence propre, indépendante, et ne voir en lui qu'un dérivé. Ce ne serait pas autre chose que le mode ionien transformé, établissant son point de départ sur la dominante au lieu de le fixer sur la tonique, mais gardant, pour ses modulations et ses harmonies, la même base qu'auparavant.

(1) Cf. même Recueil, Psaumes XV, XIX, XXVII, XXX, XLIV, XLVI, LVII, LVIII LXXIV, LXXVI (réédition du *Psautier Huguenot*, par Henri Expert).

Si le mixolydien, malgré sa forme régulière, n'est qu'un dérivé de l'ionien, on comprend sa tendance à se rapprocher de lui comme s'il était sous l'influence d'une attraction. Une modulation de ce genre se trouve dans un grand nombre de chorals de J.-S. Bach (ex. *Gelobet seist du, Jesu Christ*, n° 51, fin de la première et de la quatrième strophe ; *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist*, etc...) ; il y a là une forme qui ne répond nullement aux principes habituels de la modulation d'après lesquels on doit d'abord s'établir nettement sur la tonique, et ensuite, si l'on veut s'élever, passer (en majeur) à la dominante ; or les compositeurs d'autrefois trouvaient dans la tonique mixolydienne moins une base solide, qu'un écart du fondement normal.

2° *Le mode mixolydien emprunte ses modulations à l'ionien.*

Comme ce dernier, il passe assez souvent au ton de *fa* avec un *si*♭, ce qui est assez contraire aux habitudes et aux principes modernes ; or cette dernière échelle n'est qu'une transposition de la gamme ionienne d'*ut* :

fa sol la si♭ *do ré mi fa*

(*ut ré mi fa sol la si ut*)

Le mixolydien la construit aussi avec ses ressources propres en prenant pour point de départ le *sol* tonique et en dièsant une seule note :

sol la si do ré mi fa♯ *sol.*

C'est ce qu'ont fait beaucoup de compositeurs (cf. la messe de Palestrina *Dies sanctificatus*). Nous voyons par là que le *fa*♯ n'est pas interdit absolument au mixolydien ; il résulte seulement d'une transposition : ce qui revient à dire qu'il est employé en passant, à titre exceptionnel, au cours de la composition, et ne saurait, dès le début, remplacer le *fa*♮ caractéristique. Ainsi, ce serait méconnaître la vraie nature du mode que de diéser le *fa* dans le second accord, au début du Choral de J.-S. Bach, de l'éviter, de l'esquiver ou de l'atténuer (ex. *b* et *c*, n° 5 de la feuille d'exemples encartée dans ce numéro de la *Revue musicale*).

Il y a des mélodies qui se terminent sur *fa*♯-*sol*, bien qu'écrites ou conçues en mixolydien ; mais alors, on aime à faire entendre d'abord le *fa*♮ fondamental et normal, ou bien encore à le faire sonner, même après le *fa*♯, pour avoir une seconde clausule mixolydienne A (ex. 8).

Le mode mixolydien, par suite de ses rapports étroits avec l'ionien, module, comme ce dernier, au *la* éolien. La première strophe du choral de Bach « *an Wasserflüssen Babylon* » peut conclure, après être passée en *la*♮ mimeur : 1° en sol ionien ; 2° à la dominante d'*ut* ionien ; 3° à la dominante de *la* éolien. La première clausule ne serait pas bonne, en mixolydien, car le caractère propre de ce mode ne s'y trouve pas indiqué ; la seconde ne serait ni bonne ni mauvaise, en somme insuffisante, parce qu'elle ne distingue pas le mixolydien de notre *sol* majeur ou de *sol* ionien ; la troisième serait bonne, car elle introduit une modulation qui est habituelle au mode ionien d'*ut* et ne l'est pas à *sol* ionien. Pour souligner cette modulation caractéristique, on double la fondamentale en plaçant le ténor et la basse sur le *mi*, au lieu de donner au ténor la suite *sol*, *la*, *si*. On peut rattacher à une analyse du même genre le choral de Bach « Gott sei gelobet und gebenedeiet » (n° 70) dont la première strophe passe de *sol* mixolydien à *la* élodien, pour conclure sur la dominante de *la* (1).

(1) V. MARX, *Compositions Lehre*, t. I, p. 413-419.

Le mode mixolydien vient d'être considéré comme une dépendance de l'ionien qu'il reproduit en plaçant la quinte et la quarte dont il se compose, dans un ordre inverse :
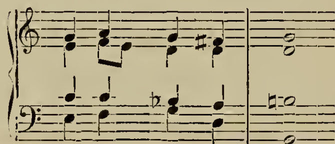
do ré mi fa sol la si do
sol la si do ré mi fa sol

On peut aussi le considérer et le traiter comme fondé sur une gamme autonome et distincte. A ce second point de vue, il suit la même règle que tous les autres modes anciens et modernes, et d'après laquelle on module en allant de la tonique à la dominante : ici, de *sol* à *ré* ♮ (tonique du dorien). Là, le mixolydien ne trouve pas, comme nos gammes modernes, un nouveau mode majeur, mais un mode mineur, avec une sixte majeure (*ré-si* ♮). Les deux sons caractéristiques, *si* ♮ et *fa* ♮, sont également essentiels en dorien et en mixolydien ; et cette communauté d'éléments fondamentaux crée entre les deux modes une connexion plus significative qu'entre une de nos gammes et sa dominante, car, au lieu d'associer deux modes majeurs, elle associe un majeur et un mineur (1).

Le mixolydien module donc en dorien. Mais souvent, au lieu d'aller le chercher une quinte au-dessus, il l'organise chez lui, dans sa propre gamme, en prenant la tonique *sol* et en se bornant à bémoliser le *si* :

sol la si♭ *do ré mi fa sol*
ré mi fa sol la si do ré

C'est le dorien transposé dans ce qu'on appelait le *genus molle*. On l'emploie dans les formules de cadence qui, pour aboutir à un mixolydien ionique, ont besoin d'un *fa* ♯ :



L'accord final est ici en *sol* ionien, ou, comme nous dirions, en *sol* majeur, et non dans le ton initial. Il est précédé des accords suivants : 1° l'accord tonique d'*ut* ionien ; 2° l'accord de sous-dominante de la même gamme ; 3° l'accord tonique (transposé dans le *genus molle* du dorien, *sol-si*♭*-ré*). On a ainsi encore une formule *mixte*.

Ce second lien, qui le rattache au dorien, achève de caractériser le mixolydien. Considéré d'abord dans sa sujétion à l'égard de l'ionien, il apparaissait comme un simple reflet, un dérivé ; il manquait de précision énergique et originale : le dorien lui donne la force et la gravité qui lui manquaient, « sedatam gravitatem », dit Glaréan. Nous comprenons aussi pourquoi le mode ionien ne fait jamais, ou presque jamais, sa première modulation en mixolydien. A vrai dire, ce ne serait pas un changement, puisqu'on retomberait dans la même suite d'intervalles et les mêmes accords.

Un résumé de tout ce qui vient d'être dit se trouve dans le choral suivant (n° 9), que j'emprunte à Marx.

(1) V. MARX, *Compositions Lehre*, t. I, p. 413-419.

La *mélodie* elle-même passe en dorien, à la fin de la seconde strophe, à l'aide du *do* ♯ ; et en *sol* ionien, à la fin de la quatrième strophe, à l'aide du *fa* ♯ : ce sont là des indications nettes pour celui qui veut *harmoniser*. La première strophe et la 3e peuvent au contraire, à ne considérer que la mélodie, conclure en ionien (*ut*) ou en éolien (*la*). On a placé ici la modulation en éolien avant celle qui se fait en dorien et celle qui se fait en *ut* ionien avant la conclusion en *sol* ionien, de façon à mettre ainsi en équilibre, en les opposant, *do* ♯ et *fa* ♯ ; on a même introduit un nouveau *fa* ♯ (au 3e avant-dernier accord). Il eût été tout aussi facile de conclure en *sol* dorien.

Je citerai, pour terminer, un fragment tiré d'une pièce contemporaine. J'avais demandé à un de mes amis, qui est un grand compositeur, d'écrire une mélodie en mixolydien pur ; il m'a envoyé l'extrait suivant d'un très bel opéra qu'il a déjà écrit depuis quelques années, et qui a fait assez de bruit, même en dehors du monde musical, avant d'être joué : c'est la *Lépreuse*, de M. Silvio Lazzari. C'est un air dans le genre populaire, qui emprunte une grâce très expressive au mode dans lequel il est composé. (V. l'encartage de ce numéro).

A propos d'une pièce de ce genre, il faut remarquer que nos contemporains emploient quelquefois les modes diatoniques, mais seulement, comme ici, dans les parties accessoires d'une composition, les épisodes et les hors-d'œuvre, alors qu'autrefois ces modes étaient la base fondamentale de toute musique.

J'ai défini le mixolydien, esquissé son histoire, et l'ai montré dans des textes pris un peu partout, le sacré et le profane, l'antique et le moderne, la mélodie et l'harmonie. Il me paraît difficile de ne pas reconnaître que ce mode est une des ressources délicates de la musique et qu'il serait regrettable de le voir tomber en désuétude. En étant traité par les polyphonistes modernes comme Bach, il a perdu sa douceur et son ingénuité premières pour prendre quelque chose de plus fort et de plus solennel ; mais rien n'empêcherait un artiste habile de l'employer en respectant sa vraie nature.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Notes sur la danse et la musique orientales.

D'APRÈS QUELQUES PUBLICATIONS RÉCENTES

Folklore musical : Les danseuses de Samoa. — La flûte enchantée, dans l'Inde ; la cloche magique. — La trompette, la clarinette et le tambour au Tibet.

Le comte Rodolfe Festetics de Tolna a récemment publié (*chez Plon*) *un important ouvrage :* Chez les Cannibales, huit ans de croisière dans l'océan Pacifique, à bord du yacht « Le Tolna », *où il décrit de toute façon les habitants de l'archipel des îles Samoa* (1), *sans oublier la musique et la danse. Que de choses nous manquent pour porter sur ces deux arts, en Extrême-Orient, un jugement favorable ! On en jugera par le curieux récit suivant :*

« *Un matin, je vis arriver trois grandes cheffesses, — car il y a aussi des*

(1) Archipel de la Polynésie, sous le protectorat des États-Unis et de l'Allemagne.

cheffesses à Samoa. Elles étaient accompagnées de suivantes, toutes très joliment habillées de robes cousues de fleurs et de feuilles découpées.

— « Si vous voulez envoyer chercher vos amis des bateaux de guerre, me dirent-elles, nous danserons pour vous nos danses natives.

« Je fis aussitôt porter un mot aux trois commandants des croiseurs pour les inviter et les prier d'amener ceux de leurs officiers qui le voudraient. On répondit avec empressement à mon appel et les danses indigènes furent exécutées devant un public aussi nombreux qu'enthousiaste. Voilées d'étoffes fluides, étincelantes du feu mouvant des gemmes, les danseuses commençaient avec une raideur hiératique ; puis, peu à peu, aux appels passionnés des instruments, elles s'animaient et balançaient leurs seins libres, aux chauds reflets bronzés. La taille cambrée et les bras levés faisaient ressortir le contour harmonieux de la gorge, tandis que le bassin doucement fléchi, les hanches souples roulaient en une ondulation lente et mesurée ; elles se redressaient en creusant les reins, secouaient la poitrine, tendaient le ventre.

« Il est des danses auxquelles le haut du corps prend seul part. Les femmes, accroupies à trois ou à cinq sur une même ligne, inclinent en même temps le buste à droite et à gauche, en balançant par un mouvement rythmique les bras et les mains. C'est d'un effet très gracieux.

« Quand la fête fut près de se terminer, les cheffesses et leurs suivantes commencèrent à se déshabiller, et nous firent présent de leurs robes et de leurs guirlandes de fleurs, selon la coutume de l'île. Bientôt elles eurent dépouillé leur dernier vêtement et nous apparurent belles et pures comme des statues antiques. Je leur offris des foulards de soie qu'elles nouèrent autour de leur taille, en en laissant pendre un bout par devant, et s'embarquèrent ainsi pour regagner la terre. Les canots qui les emmenaient retentirent de leurs chants jusqu'au rivage. Le crépuscule qui descendait sur les eaux bleues de la baie revêtait déjà de ses ombres les ardentes carnations et les formes charmantes de leurs jeunes corps.

« Que l'on se garde de prendre pour un geste d'impudeur l'abandon de leurs vêtements par les Samoéennes ! La nudité est chaste partout dans les îles du Pacifique. Se déshabiller ne semblait pas aux cheffesses et à leurs suivantes chose plus étrange qu'à une dame européenne de mettre une robe décolletée pour le dîner. Vêtues seulement de mes foulards, elles gardaient un air de réserve et commandaient le respect. Quand on les invite à un bal à bord d'un bateau de guerre, ou dans les salons d'un consulat, les Samoéennes arrivent presque nues, sous des guirlandes de fleurs et de feuilles. Nul pourtant ne s'aviserait de tenir devant elles quelqu'un de ces propos qu'autorise la galanterie moderne, autour d'un canapé, dans un coin de petit salon. »

*
* *

I. *Parmi les contes de fées hindous, on trouve un récit intitulé* Seventee Bai la courageuse, *qui paraît être l'origine de ce qu'il y a d'essentiel dans le récit allemand « Ferdinand le Fidèle ». Seventee Bai (1), fille d'un Rajah, a*

(1) Ce nom signifie *La dame à la marguerite.*

envie de courir le monde ; elle prend donc des vêtements de jeune homme et des allures masculines, et, de course en course, de voyage en voyage, elle finit par arriver au jardin d'une belle magicienne nommée Hera Bai (1). *Cette belle magicienne, on la représente comme étant la fille du Grand Cobra, ce serpent qui joue un rôle si important dans bon nombre de légendes hindoues. On peut, à ce propos, faire des rapprochements frappants entre les superstitions relatives aux serpents familières aux paysans d'Allemagne et les superstitions analogues qui règnent dans l'Hindoustan.*

Et voici qu'Hera Bai, la belle magicienne, devient amoureuse de Seventee Bai ; celle-ci, qui réussit à maintenir son incognito et à passer pour un jeune homme, ne veut pas se laisser convaincre, et, pour sortir du jardin, elle prétexte qu'elle a une importante mission à achever avant que leur mariage puisse avoir lieu. L'enchanteresse, voyant qu'il est inutile de la persuader, donne à Seventee Bai une petite flûte en or : « Prends cette flûte, lui dit-elle, et lorsque tu voudras me voir ou que tu auras besoin de mon assistance, va dans la jungle, et, là, joue de la flûte : avant que le son ait expiré, je serai là ; mais ne t'avise pas d'en jouer ni dans les villes ni parmi la foule. »

Seventee Bai prend la flûte et part pour accomplir son voyage. Quelque temps après, ayant besoin de secours, elle entre dans la jungle, tire la flûte d'or et se met à en jouer : et voici que la belle magicienne apparaît, se balançant sur un arbre d'argent, comme elle lui était apparue au jardin.

Une autre fois encore, la belle enchanteresse apparut immédiatement au son de la flûte magique et lui demanda : « Cher époux, que puis-je faire pour toi (2) *? »*

II. *Les contes de fées scandinaves, rassemblés par Asbjörnsen et Moe, nous offrent une histoire dont le titre est : « Orient du soleil et Occident de la lune ». Il y est question d'une jeune paysanne prisonnière dans la caverne d'un Ours Blanc fort velu, lequel se change plus tard en Prince charmant. En menant la jeune fille à sa maison, qui est toute étincelante d'or et d'argent, l'Ours Blanc lui donne une cloche d'argent et lui dit avec courtoisie que, si elle souhaite quoi que ce soit, il lui suffit de faire sonner la cloche, et ses vœux seront accomplis* (3).

Mozart a introduit dans son opéra « Il Flauto Magico *» une flûte enchantée et des cloches magiques, c'est ce que savent tous les musiciens.*

*
* *

M. Perceval Landon (correspondant particulier du Times*) vient de publier* A Lhassa, la Ville interdite, *librairie Hachette, 1906, livre à la fois très documenté et non dépourvu d'humour, où la musique du Tibet, — ce pays des moines et des moulins à prière, — est caractérisée assez sévèrement. « Les services religieux, dit l'auteur, ont un chant dont la gamme ne possède que trois ou quatre notes, avec ses intervalles qui sont des demi-tons approximatifs. Et les Tibétains n'ont pas encore franchi l'étape où le bruit cesse d'être le premier*

(1) *La fille du diamant.*

(2) *Old Deccan Days ; or Hindu Fairy legends current in Southern India,* collected from ora radition by M. Frere, London, p. 25.

(3) *Popular Tales from the Norse,* translated by G. W. Dasent, Edinburgh, p. 27.

but du musicien. Mais ce bruit n'est pas toujours et nécessairement désagréable. Entendu à un kilomètre de distance, le son du gong ou d'une conque dans laquelle le prêtre souffle à pleins poumons demeure parmi mes souvenirs les plus prenants. Entendue de près, cette musique est purement barbare. Dans les temples, les orchestres se composent ordinairement de sept exécutants ; ils se mettent à deux pour jouer de l'énorme trompette ; l'un est chargé de tenir l'instrument, l'autre de souffler dedans. Cette trompette rend un son rude, proportionnel à la longueur du tube ; quant à la hauteur ou à la gravité des notes, comme cette longueur dépasse 4 et même, pour la trompette du Potala, 6 mètres, la note produite est basse. Deux hommes enfin soufflent dans des trompettes plus courtes, dont l'une a 1 m. 30 de long, et l'autre 35 centimètres. Cette dernière est faite en général d'un fémur de squelette humain, avec une pièce de cuivre aux deux bouts. Deux hommes enfin se consacrent aux gyalings *: ce sont des clarinettes de médiocre longueur et faites avec des roseaux. Le dernier et le plus important des artistes est celui qui se consacre au tambour. Ce tambour ressemble à une casserole, et le parchemin qui forme la surface résonnante est frappé avec des baguettes en forme de faucille.* »

A Paris, notre musée Guimet possède beaucoup d'objets thibétains et plusieurs instruments de musique (flûtes, petits tambours) faits avec des os et des crânes humains. — S.

Autographes d'artistes de l'ancien régime.

A l'Opéra : le conseil d'administration qui essaie de rassurer une danseuse. — Une chanteuse qui se fâche et réclame de l'argent. — Une gratification de Camargo, cor de chasse.

Voici quelques papiers inédits que nous détachons d'une vaste collection et qui montreront que les artistes ont été à peu près les mêmes, en tout temps, au point de vue du caractère irritable, de l'honneur professionnel et de l'inévitable question argent. *Le titre de « citoyen » a seul disparu de l'usage.*

Paris 11 Nivose an 6

Les artistes composant le Conseil d'Administration du théâtre de la République et des Arts, à la citoyenne Collomb, artiste de la Danse.

Les inquiétudes, citoyenne et chère Camarade, que vous nous témoignez par votre lettre du 7, ne sont pas fondées, et nous voyons avec peine que vous aviez cru appercevoir des motifs de douter de votre sort.

Vous remplacez immédiatement la citoyenne Pérignon. La nature de votre emploi est fixée, positivement et sans contredit, par le genre du travail ; votre sort l'est par la classification des emplois ; et dans le cas prévu par votre lettre, c'est-à-dire si la citoyenne Pérignon se retirait, rien ne serait capable d'empêcher que vous ne fussiez chef du même emploi, auquel vous êtes attachée comme elle.

Vous ne vous dissimulez pas à vous-même, que les règles établies rendent

superflue une pareille assurance ; mais puisque votre tranquilité en a besoin, l'attachement que nous vous portons, citoyenne et chère camarade, et l'estime dûe à vos talents, ne nous permettent pas de balancer à vous l'exprimer, comme une application textuelle de ces Règles, dont vous savez que nous ne pouvons être disposés a nous écarter en aucune circonstance.

Salut et fraternité.

LAZIER, REY, ADRIEN, VESTRIS, NIVELON, GARAL.

*
* *

Au citoyen de Lucay, préfet du palais.

Ce 13 Floréal

Citoyen préfet,

Les injustices que vous me faites, et le peu d'égard que l'on a pour moi me font agir de rigueur ; je suis désespérée d'être forcée d'en venir là, ce n'est que lorsque l'on ne paye pas ses sujets que l'on a le droit de se faire servir ! ce n'est qu'à la baguette que l'on mesure un artiste qui a du talent, et qui peut gagner beaucoup d'argent, tant ailleurs qu'à Paris !... j'ai eu l'honneur de vous écrire il y a dix jours et je n'ai pas encore eu de réponse ; j'ai écrit à Mme Bonaparte le même jour qu'à vous, et le soir même, elle m'a honorée d'une réponse ; depuis dix ans que je travaille avec de faibles appointements, je n'ai jamais eu de congé, ni gratification, mais aujourd'hui je me lasse de passer ma jeunesse sans être récompensée ; j'ajouterai à cela une blessure très couteuse et dont je n'ai eu aucun dédommagement ; je réclame douze cents livres du mois de Fructidor que l'on me fait perdre, et que je suis prette à signer pour m'acquitter : on l'a payé à plusieurs de mes camarades, on peut bien en faire de même pour moi. Citoyen préfet, vous pouvez faire agir vos droits sur moi, je suis toute prette à en être la victime, que j'aie tort ou raison ; ce n'est pas par ordre que vous me ferez jouer, mais en me payant ; autrement tout ce que vous pourrez faire ne m'épouvantera pas ; en six mois, je saurai être libre de moi ; je vous observe que j'ai averti le citoyen Comte, avant que l'affiche ne soye partie, ainsi je ne suis pas dans mon tort.

J'ai l'honneur de vous saluer,

CLOTHILDE.

*
* *

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Mois de Juillet 1750.

Gratification annuelle.

[Un reçu de Camargo]. — *4. J'ai reçu de M. de Neuville, caissier de l'Academie royale de musique, la somme de quatre livres trois sols quatre deniers, pour le mois de juillet dernier de ma gratification annuelle, dont quittance.*

A Paris, le 5 d'aoust mil sept cent cinquante.

CAMARGO.

Publications nouvelles (*suite*).



Le Roi aveugle, opéra en 2 actes de Hugues Le Roux, traduction allemande de M.-D. Calvocoressi, musique de Henri Février, partition piano et chant, 152 p., chez Enoch et Cie, éditeurs, 27, boulevard des Italiens, prix 10 fr.

Les Guêpes du théâtre, par J.-M. Mayan, 1 vol. de 318 p., chez Bonvalot-Jouve, 15, rue Racine. Dans ce livre humoristique et un peu superficiel, on trouve des idées intéressantes et des croquis d'un grand nombre d'artistes, vivement enlevés. Plutôt un recueil de chroniques et d'entrefilets de journal, qu'un vrai livre.

Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut, 2e série, 1816-1852, par Albert Soubies, chez Flammarion, 1 vol. 319 p. avec tableau synoptique. Publication de luxe, dont plusieurs pages sont consacrées aux musiciens : Cherubini (1760-1842), Lesueur (1760-1837), Berton (1760-1844), Catel (1773-1830), Boieldieu (1775-1834), Auber (1782-1871), Paër (1771-1839), Reicha (1770-1836), Halévy (1799-1862), Carafa (1787-1872), Spontini (1774-1851), Onslow (1784-1853), Adam (1808-1856), A. Thomas (1811-1896).

— *De Lulli à Rameau, 1690-1730, l'Esthétique musicale*, 1 vol. 172 p. (Impressions artistiques, 6, rue de la Chaussée-d'Antin), par Jules Ecorcheville ; et *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français* (1640-1670), par le même, ibid. Nous apprécierons, dans notre prochain numéro, cet important travail.

— *César Franck*, 1 vol., collection Jean Chantavoine, chez Alcan, 1 vol. par Vincent d'Indy (3 fr. 50). — Nul n'était plus qualifié pour écrire une étude sur César Franck, que M. Vincent d'Indy, qui a recueilli directement les traditions et l'esprit de l'auteur de *Rédemption*. Ce livre est élégamment écrit, de sentiment élevé, et bien composé, un peu écourté peut-être comme étude historique et biographique. Franck mérite une étude plus précise, plus fouillée et documentée, à la manière des biographies allemandes de Bach, de Mozart, de Beethoven. A un artiste tel que M. d'Indy, la grande composition offre un meilleur emploi du temps que les minuties des recherches biographiques. Très important ouvrage, d'ailleurs, où l'on trouve un précieux catalogue des œuvres de C. Franck.

Voici comme M. Vincent d'Indy parle d'un genre de composition où il est lui-même un maître :

« La composition que l'on nomme quatuor d'archets ou quatuor à cordes doit, pour avoir une réelle signification artistique, être une œuvre de maturité.

« Qu'on ne croie point surtout que j'aie l'intention d'exposer ici une règle dogmatique, — Dieu m'en garde ! — ce que je viens d'énoncer n'est pas autre chose que le résultat d'expériences corroborées par l'observation historique.

« Il n'y a pas d'exemple, même chez les musiciens de génie, d'un *bon* quatuor à cordes daté d'une période de jeunesse ; les beaux quatuors de Mozart sont ceux de 1789 et 90, l'auteur avait alors trente-trois ans, et trente-trois ans, pour Mozart, c'était presque la vieillesse.

« Ce fut seulement en sa trentième année que Beethoven osa s'attaquer à cette sorte de composition, ayant refusé, comme on sait, à l'âge de vingt-sept ans, les offres tentantes du comte Appony, et encore ne fut-ce que neuf ans plus tard qu'il commença à entrevoir dans le septième quatuor, en *fa*, ce que pouvait donner cette forme. Les dix ou onze premiers ne sont en réalité que des essais et l'ère du véritable quatuor beethovénien, de celui qui, au moyen de quatre instruments, fonde toute une nouvelle musique, cette ère date seulement de 1822. Beethoven avait alors cinquante-deux ans ..

« E. Grieg, en un article sensationnel sur ses premières études, écrit pour un journal américain (1), rapporte qu'à son arrivée au Conservatoire de Leipzig, Reinecke, en bon pédagogue allemand, lui enjoignit d'écrire un quatuor à cordes, — ce quatuor était mauvais, l'auteur le reconnaît de bonne grâce, mais celui-ci garda toujours les traces de cette erreur première d'éducation. Grieg, en effet, charmant .improvisateur de *lieder* plus ou moins populaires, n'est rien moins qu'un symphoniste et n'arrivera probablement jamais à l'être.

« Mais, pourrait-on m'objecter, celui qui sait écrire l'orchestre doit, *a fortiori*, pouvoir écrire le quatuor » — Cette opinion, qu'on me permette de le dire, est complètement erronée et ne peut provenir que d'esprits au jugement superficiel.

« Il n'y a presque pas de rapport entre la manière de penser et de réaliser une idée au moyen du *quatuor d'orchestre* ou de faire la même opération en vue du *quatuor de chambre*; le fond, la forme, l'écriture elle-même, sont, dans cette dernière sorte de composition, presque l'opposé de ce qu'ils sont dans la symphonie pour orchestre par exemple, ce qui fait que les *jeunes* quatuors, écrits trop tôt, de quelque séduisantes chatoyances soient-ils pourvus, vieillissent vite et s'effondrent en raison de leur manque de solidité.

« Les causes de tout cela sont faciles à exposer, mais les donner ici m'entraînerait trop loin, et d'ailleurs cette étude n'a nullement la prétention d'être un traité de composition musicale.

« Qu'il me suffise de répéter que le quatuor à cordes est certainement la forme la plus difficile à traiter dignement et que, pour obtenir cette variété dans l'unité, qui en est la condition essentielle, une forte maturité d'esprit et de talent, jointe à une sûre expérience de l'écriture, est tout à fait indispensable.

« Ce fut au cours de sa cinquante-sixième année que César Franck osa penser à la composition d'un quatuor pour archets; et encore, en cette année 1888 où nous remarquions avec surprise, étalées sur son piano, les partitions des quatuors de Beethoven, de Schubert et même de Brahms, ne fit-il qu'y penser sans rien écrire, et ce n'est que du printemps de 1889 que datent les premières esquisses.

« Le premier mouvement, l'idée mère surtout, lui coûtèrent des peines infinies à mettre sur pied; longtemps, souvent, il recommença, effaçant nerveusement le lendemain à grands coups de gomme ce qu'il croyait définitif la veille. Il édifia même un bon tiers du premier morceau sur une idée mélodique dont il fut amené ensuite à modifier presque entièrement l'ossature ; il n'hésita point alors à barrer ce qui était déjà écrit *au net* et à recommencer le morceau à nouveau suivant une deuxième version dont il ne fut pas encore satisfait et qu'il détruisit aussi pour la remplacer enfin par la définitive.

(1) Edv. Grieg. *My first success* (mon premier succès). The Independant. New-York, 1905.

« A tire documentaire, et pour l'édification des jeunes auteurs qui considèrent comme immuable toute phrase sortant de leur plume, je reproduis ici les trois versions de cette idée musicale appelée à jouer dans l'œuvre un rôle si important.

« C'est ainsi que Beethoven s'y reprit à cinq fois pour établir le thème (qui paraît cependant avoir coulé de source) du final de la Sonate pour piano, op. 53. »

M. Vincent d'Indy parle ainsi des « élèves de Franck » :

« Ce titre d'*élève de Franck*, que nous revendiquons comme un honneur, ne fut pas toujours regardé comme un titre de gloire, tant s'en faut. J'ai connu le temps où tel jeune compositeur qui s'était aventuré boulevard Saint-Michel et avait demandé, *pour voir*, quelques conseils au maître, se fût voilé la face si on l'avait questionné sur ses rapports avec l'organiste de Sainte-Clotilde et eût volontiers répondu, comme saint Pierre chez le grand-prêtre : « Je ne connais point cet homme ! »

« Et voilà que maintenant, depuis que le maître est entré dans l'immortalité, ses élèves deviennent tout à coup légion, et la plupart des compositeurs qui ont vécu de son temps prétendent avoir bu à la coupe de son sage et fécond enseignement. Point de faiseurs de romances ou d'opéras qui ne se soient, ces dix dernières années, réclamés de lui... quoique l'aspect de leurs productions ne puisse guère laisser de doute à cet égard.

« Il me paraît donc utile d'établir ici une liste véridique des élèves qui ont fait avec Franck leurs études de composition ; les ayant tous connus et vus à l'œuvre, il ne m'est pas difficile de faire ce dénombrement que j'établirai, autant que possible, de façon chronologique.

« Les premiers en date, qui travaillèrent avec avec le maître dès avant la guerre de 1870, furent Arthur Coquard, Albert Cahen et Henri Duparc, ce dernier, émule de Schubert et de Schumann dans l'ordre du *lied*. Puis vient Alexis de Castillon, officier de cavalerie, qui, toujours passionné de musique, s'était d'abord adressé à Victor Massé pour faire son éducation artistique ; mais l'auteur des *Noces de Jeannette* n'avait point tardé à rebuter complètement son élève par ses préceptes ridiculement étroits ; celui-ci, découragé, allait abandonner l'étude de la musique, lorsqu'il rencontra Franck, qui discerna tout de suite le parti à tirer de cette organisation exceptionnelle. Cette rencontre fut pour Castillon une révélation ; aussi, déchirant toutes ses compositions précédentes, il chiffra : œuvre 1, son Quintette, premier résultat de ses nouvelles études. On sait la belle carrière qui s'ouvrait devant ce compositeur si doué, carrière malheureusement interrompue par la mort alors qu'il avait à peine trente-cinq ans.

« A partir de 1872, l'école de Franck compte : le signataire de ces lignes, puis Camille Benoît, Augusta Holmès, Ernest Chausson, si prématurément enlevé par une terrible fatalité à l'affection de ses amis, laissant cependant après lui un œuvre musical d'une haute valeur qui semblait encore devoir devenir plus élevé comme portée artistique, les dernières années de sa vie ; Paul de Vailly, Henri Kunkelmann, Pierre de Bréville, le fin et distingué ciseleur qui a hérité de l'entente architecturale de son maître, Louis de Serres, dont Franck estimait particulièrement l'expressive délicatesse. Guy Ropartz, né symphoniste et resté attaché indissolublement aux principes franckistes malgré sa position officielle de directeur du Conservatoire de Nancy, Gaston Vallin, Charles Bordes, le chef des

Chanteurs de Saint-Gervais et le courageux promoteur de la restitution de la musique religieuse, enfin, ce pauvre Guillaume Lekeu, tempérament quasi génial, mais mort à vingt-quatre ans, avant d'avoir pu se manifester d'une manière complète.

« Ceux-là, et ceux-là seuls, ont vraiment connu de près le maître et ont pu se pénétrer de sa pensée intime et de ses vivifiants conseils ; ceux-là seuls savent ce qu'était la leçon de composition de César Franck, cette mise en commun de tous les efforts du maître et des disciples vers un but unique : l'Art ; ceux-là seuls ont pu constater la communication quasi surnaturelle qui, de même qu'un courant électrique, régnait constamment entre eux et l'auteur des *Béatitudes*, car, ainsi que le dit justement l'un de ses biographes : « Jamais professeur ne fut moins tyrannique et plus écouté (1). » Et ceux-là ne sauraient, de toute leur vie, oublier le bien que le maître regretté fit à leurs âmes. »

Concerts et Informations.

M. Camille Saint-Saëns a la Sorbonne. — Pour apprécier la thèse musicale de M. Ecorcheville (texte et transcription de suites d'orchestre du xviie siècle, d'après un manuscrit de Cassel), la Sorbonne avait fait appel à un spécialiste de grande autorité. Le 25, dans la salle du doctorat, on voyait siéger, à côté de M. Lemonnier, Camille Saint-Saëns, avec M. Romain Rolland, et M. Emmanuel, maître de la chapelle à Sainte-Clotilde, et auteur de *Prométhée*, drame lyrique. Avec une bonne grâce charmante et une simplicité parfaite, le célèbre compositeur a fait quelques critiques de détail à M. Ecorcheville, mais il a rendu témoignage à la valeur très sérieuse de son travail. Les deux thèses du candidat sont originales, mais, à notre avis, œuvre de jeunesse plus encore que de maturité. Dans la soutenance, M. Ecorcheville s'est montré solide et simple, très bien informé, supérieur en somme à ses deux livres. Les éloges si bienveillants que lui a adressés le maître Saint-Saëns seront pour lui, nous l'espérons, un précieux encouragement.

— A la Bibliothèque Nationale, l'exposition des miniatures du xviiie siècle a été accompagnée d'un concert où on a produit une œuvre de « Lulli le fils ». De ce concert, il vaut mieux ne rien dire ; la prétérition est ici la meilleure forme de la bienveillance. Nous sommes assuré que le jeune chef d'orchestre devra être jugé daus une circonstance plus favorable. — E.

— Chez M. Mors, le 19 mai, charmante et très belle exécution (avec les mêmes décors qu'à la Comédie-Française !) du *Légataire universel*, l'opéra bouffe si vif, si léger, et si agréable, — tout à fait dans la note de l'opéra-comique, — de Georges Pfeiffer. On a fort apprécié Mmes Braun, Mlles Chamerot, S. Griset ; M. Millot ; baron Despatys ; MM. Raymond, Lavallée, Dreifous, Griset ; et l'œuvre de l'excellent compositeur a été très applaudie. Avant l'opéra, *la Nuit d'octobre*, dite en perfection par Mme G. Bertault (belle voix de contralto) et

(1) G. Derepas, *César Franck*.

M. H. Rosti, et un prologue humoristique, dont la fin est une trouvaille. Le personnage qui est sur la scène dit, après plusieurs fausses sorties :

..... J'ai l'intention ferme
De ne plus ajouter qu'un mot, un seul mot :
(*Un compère dans la salle termine le vers en criant* :)
ferme !

Concerts annoncés.

Salle Pleyel. — Le 8 juin, M. Alfred Cortot donnera son 3e concert romantique, avec le concours de MM. Jacques Thibaud et Pablo Casals (au programme, œuvres de F. Liszt).

Salle Erard. — Le 6 juin, M. Auguste de Badwan donnera son 3e concert (au programme, œuvres de Chopin, Bach, etc.).

Aujourd'hui 1er juin, Récital Moussorgski, donné par Mme Marie Olénine (salle de l'Union, 14, rue de Trévise).

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Pleyel. — 17 mai, 2e concert donné par Mlle Jeanne d'Herbécourt, avec le concours de Mme Montegu-Montibert et de M. Armand Parent (au programme, œuvres de Mozart, Schumann. — 21 mai, 2e concert, donné par la Société de Concerts d'Instruments anciens (au programme, œuvres de Haydn, Hændel, Bruni, etc.). — 25 mai, 2e et très brillant concert de M. Alfred Cortot.

26 mai, concert donné par Mme Vovard Simon et son quatuor, avec le concours de MM. G. Grovlez et J. Bonnet (au programme : Mozart. Bach, C. Chevillard, etc.). — 29 mai, concert donné par M. Laurence Godfrey (au programme : Chopin, Schubert, Grieg, etc.

Salle Erard. — 18 et 25 mai, 2 concerts donnés par M. Auguste de Badwan (au programme, œuvres de Schumann, Brahms, Chopin).

— 28 mai, M. Carlos Salzédo (au programme, J.-S. Bach, Chopin, Liszt, etc.).

Salle des Agriculteurs. — 17 et 25 mai, 2 concerts donnés par Mlle Jeanne Blancard, avec MM. R. Plamondon et Jules Boucherit (au programme, œuvres de Mozart, Franck, G. Fauré, etc.).

Salle Berlioz. — 16 mai, concert avec orchestre, donné par M. Marcel Chailley avec le concours de M. Louis Diémer (au programme : œuvres de Mozart, Bach, Diémer, etc.). L'orchestre était dirigé par M. Geloso. — 21 mai, Mme Jane B. de La Motte (au programme, œuvres de Bach, Hændel, G. Fauré, etc.).

Salons de Mme Vincent Carol. — 17 mai, concert consacré aux œuvres de M. J. G. Pénavaire (chant et musique de chambre) précédé d'une intéressante conférence de M. Eugène Borrel.

Salle Berlioz. — 22 mai, audition des œuvres de Mel. Bonis et Maurice Ravel, avec MM. Richardo Viñes, Pierre Monteux, Louis Feuillard, etc.

Salle des Hautes Etudes sociales. — 25 mai, concert donné par Mlle Mela Lapidus Dylion avec Mmes Wanda-Landowska et Casadesus — Dellerba (au programme, œuvres de Hændel, Rameau, Schumann, etc.).

Bordeaux, Grand-Théatre. — Deux brillantes soirées où palmes, gerbes, bouquets, cadeaux, furent offerts à profusion, viennent de clore notre saison artis-

tique. Les plus brillants éloges reviennent certainement à M. F. Boyer, directeur, qui choisit si judicieusement dans le répertoire ancien et moderne, des œuvres aimées de tous, sans oublier toutefois de monter de temps à autre les œuvres nouvelles.

Nous avons le regret de perdre Mme Magne et M. Morati, un brillant ténor léger d'avenir, que la *Monnaie* de Bruxelles nous enlève tous deux, Mme Dhumon (contralto) qui revient à Paris. Mlle Rolland et M. Destelly, pour l'opéra-comique, et Mme Clément (falcon), MM. Sylvain et Auber (baryton) laisseront parmi nous les meilleurs souvenirs. M. Gauthier restera le fort ténor de la saison prochaine, et nous sommes heureux de pouvoir réentendre ce brillant artiste, qui a réussi dans tous les rôles du répertoire. Il ne faut pas oublier notre jeune chef d'orchestre, M. Ernest Montagné, qui dirige avec une science, une autorité et une maestria toutes particulières, sa brillante phalange d'artistes. Ce qui ne l'a pas empêché, entre temps, de soutenir sa thèse de médecine (*Du malmenage vocal*) avec un plein succès. Ed. Ayrivié.

Conservatoire : Par arrêté ministériel en date du 28 avril dernier, M. Taffanel, chef d'orchestre au théâtre national de l'Opéra, a été admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite sur la caisse spéciale de ce théâtre, à partir du 1er mai courant.

— Par arrêté en date du 16 mai courant, M. Cuignache Georges, répétiteur stagiaire (5e catégorie) d'une classe de solfège des élèves instrumentistes au Conservatoire national a été nommé, à titre définitif, chargé de cours titulaire (4e catégorie).

— Les Comités d'examen des classes du Conservatoire national de musique et de déclamation se réuniront au Conservatoire aux jours et heures ci-après indiqués pour procéder aux examens semestriels de mai-juin 1906 :

Juin. — Vendredi 1er, à 9 heures 1/2. Chant.
Mercredi 6, à 1 heure. Accompagnement au piano.
Jeudi 7, à 1 heure. Arpes-piano préparat. (hommes et femmes).
Vendredi 8, à midi. Orgue.
Samedi 9, à 1 heure. Opéra-comique.
Lundi 11, à midi. Violon.
Mercredi 13, à 9 heures. Piano (hommes et femmes).
Jeudi 14, à 1 heure. Opéra.
Vendredi 15, à 10 heures 1/2. Déclamation dramatique.
Samedi 16, à 1 heure. Déclamation dramatique.
Lundi 18, à 9 heures. Contrebasse, alto, violoncelle.
Mardi 19, à 1 heure. Instruments à vent (bois).
Mercredi 20, à 1 heure. Instruments à vent (cuivre).
Vendredi 22, à 1 heure. Ensemble instrum., musique chambre.
Mardi 26, à 1 heure 1/2. Choix des airs ; à 2 h. Scènes lyriques ; à 2 h. 1/2. Scènes dramatiques.

L'exercice des élèves au conservatoire. — Le second exercice public des élèves qui eut lieu le jeudi 17 mai au Conservatoire fut un très intéressant concert. Il apparut une fois de plus ce jour-la qu'il y a une bonne direction en cette maison dans les traditions de laquelle, jadis, l'excellent se mêla au pire. Le pro-

gramme, très intelligemment composé, ne comptait que des noms illustres, et justement illustres. Et c'était, cette fois, le triomphe de la musique de chambre souvent trop dédaignée ou du moins trop négligée.

De jeunes chanteurs, la plupart déjà distingués aux précédents concours de fin d'année, y exécutaient diverses pièces qui ne furent point toutes des airs d'opéra. Au seul Rameau, il appartint de représenter la musique dramatique avec le Trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie,* fort bien chanté par les voix vigoureuses de MM. Sorrèze, Carbelly et Meurisse, et un air de Thésée, du même opéra, récité par M. Domnier avec moins de justesse et de style que de vigueur. C'est fort bien de rendre à notre vieux maître français la place qui lui revient. Mais pourquoi, même dans ces exercices, l'accompagner au piano ? Le jeune orchestre, qui sous la direction fine et précise de M. Taffanel, exécuta à merveille la *Symphonie en si bémol* de Mozart, eût volontiers prêté son concours à ces deux morceaux ainsi fâcheusement réduits. Dans la *Loreley* de Liszt, l'*Amour d'une femme* de Schumann et la *Marguerite au rouet* de Schubert, Mlles Faye, Bailac et Lamare firent preuve d'intelligence et de sentiment. Mais que les voix de ces jeunes artistes sont incertaines et mal assises ! Certes, je me erais scrupule d'attaquer la méthode de leurs maîtres, que je veux croire excelente et judicieuse. Mais il le faut bien avouer. L'art du chant se perd. Bientôt une voix égale, posée, assez sûre pour exécuter sans tremblements intempestifs et sans écarts de justesse un son tenu ou une simple gamme vocalisée sera chose introuvable. Ni les chanteurs ni les maîtres de chant ne semblent croire que la voix est un instrument comme un autre et que pour en tirer des effets expressifs, il est assez nécessaire d'en connaître le mécanisme et la technique.

Combien, malgré tout, les instrumentistes, au Conservatoire comme partout, donnent l'impression d'une musicalité plus haute et d'une possession plus complète de leur art ! Mlles Lapié et Augiéras, soutenues au piano par M. Gayraud, exécutèrent en virtuoses vraiment musiciennes une *Sonate* à deux violons de Corelli. M. Cruque, un tout jeune violoncelliste, joua une pièce de Marcello avec aplomb, justesse et précision ; et dans l'*Allegro* d'un *Quatuor en fa* de Mozart, le hautbois de M. Serville s'unit à ravir au violon de Mlle Baudot, à l'alto et à la basse de MM. Monfeuillard et Séau Mais dans le *Quatuor en ré mineur* de Haydn, Mlle Morhange, mieux qu'aucune autre, se révéla artiste accomplie il est impossible de jouer avec plus de grâce et de sentiment cette musique, un peu vieillie peut-être, mais toujours pénétrante et sincère. Et ses partenaires, Mlle Billard, MM. Jurgensen et Ringeisen ne lui furent inférieurs que par la place plus modeste que leur assigna le compositeur.

Le *Concerto en sol mineur* de Hændel, pour orchestre et orgue, fort bien joué par M. Boulnois, un excellent élève du maître Guilmant, termina ce concert.

H. Q

Prix de Rome. — A la suite du dernier concours de composition musicale pour le Grand Prix de Rome ont été admis pour ordre de classement à subir les épreuves définitives :

MM. Marsick,
Gailhard,
Le Boucher,
Mazellier,
Dumas

La mise en loge a eu lieu le samedi 19 mai, à 10 heures, au Palais de Compiègne.

Toulouse. — Par arrêté préfectoral en date du 7 mai courant ont été nommées professeurs de piano à l'Ecole de musique succursale du Conservatoire national à Toulouse: Mmes Tourraton, Vannier et Marty-Laduranty, en remplacement de M. Debat-Ponsan, démissionnaire, dont la classe a été dédoublée.

Aix en Provence. — Une subvention de 400 francs a été accordée par M. le Ministre des Beaux-Arts à M. le Directeur du Théâtre en plein air d'Aix-en-Provence à l'occasion de la représentation de la tragédie de M. Souchon, « Phylis », qui doit y être donnée au mois de juin prochain.

Œuvre de la Chanson française. — L'œuvre de la Chanson française, fondée par M. Ernest Chebroux, vient de recevoir, à titre d'encouragement, une allocation de 300 francs sur les fonds du Ministère des Beaux-Arts. Cette association, toute de philanthropie et d'éducation morale, a pour but, comme on le sait. d'apprendre aux jeunes ouvrières et employées nos plus jolies chansons de France.

Concerts Le Rey. — Une subvention de 1.500 francs est accordée sur les fonds des Beaux-Arts à cette intéressante association.

Concerts Victor Charpentier. — Les concerts « L'Orchestre », dirigés par M. Victor Charpentier, ont reçu, à titre d'encouragement, une allocation de 700 fr. sur les fonds du ministère des Beaux-Arts.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	21.704 41
21 —	*Faust.*	Gounod.	15.379 »
23 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	18.507 91
25 —	*Le Freischütz. — La Ronde des Saisons.*	Weber. Büsser.	15.627 76
27 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	19.132 41
28 —	*Aïda.*	Verdi.	13.286 »
30 —	*Armide.*	Gluck.	12.362 41
2 mai	*Faust.*	Gounod.	19.082 26
4 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	16.003 41
5 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer	11.752 »
7 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	16.503 91
9 —	*Armide.*	Gluck.	15.631 26
11 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	St-Saëns. Büsser.	21.423 41
12 —	*Faust.*	Gounod.	17.001 »
14 —	*Le Cid.*	Massenet.	16.014 91
16 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	18.072 76
18 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	St-Saëns. Büsser.	20.786 41
19 —	*Armide.*	Gluck.	13.002 »

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 avril	*Miarka.*	A. Georges.	5.625 »
21 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.769 50
22 — matinée	*Manon.*	Massenet.	8.309 50
22 — soirée	*Fra Diavolo. — La Navarraise.*	Auber. Massenet.	5.187 50
23 —	*Mireille.*	Gounod.	4.589 »
24 —	*Carmen.*	Bizet.	8.402 50
25 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.622 »
26 —	*La Cabréra. — Le Jongleur de Notre-Dame.*	G. Dupont. Massenet	8.279 50
27 —	*Werther.*	Massenet.	6.751 50
28 —	*Le Jongleur de Notre-Dame. — Une aventure de la Guimard.*	Massenet.	8.366 42
29 — matinée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.175 »
29 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.435 50
30 —	*Louise.*	G. Charpentier.	4.585 50
1er mai	*Le Barbier de Séville. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	Rossini. Nicolo.	2.295 50
2 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.625 50
3 —	*Marie-Magdeleine. — La Cabréra.*	Massenet. G.Dupont.	8.196 60
4 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.413 »
5 —	*Marie-Magdeleine. — La Cabréra.*	Massenet. G.Dupont.	8.716 88
6 — matinée	*Miarka. — Cavalleria Rusticana.*	A.Georges. Mascagni	3.261 »
6 — soirée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	5.964 50
7 —	*Les Noces de Jeannette. — Les Dragons de Villars.*	Massé. Maillard.	4.578 »
8 —	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.*	Massenet. Février.	2.039 »
9 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.928 »
10 —	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.*	Massenet. Février.	8.878 50
11 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.458 50
12 —	*La Basoche.*	Messager.	8.425 72
13 — matinée	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.*	Massenet. Février.	4.971 50
13 — soirée	*Werther. — La Revanche d'Iris.*	Massenet.	5.405 »
14 —	*Lakmé. — La Coupe Enchantée.*	L.Delibes. G. Pierné	4.579 »
15 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.094 »
16 —	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.*	Massenet. Février.	7.705 »
17 —	*La Basoche.*	Messager.	7 670 10
18 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9 357 »
19 —	*Le Barbier de Séville. — Le Roi Aveugle.*	Rossini. Février.	9.570 38

CAMBRAI. — Par arrêté préfectoral en date du 16 mai courant, Mlle Vergote Julie, professeur à l'École nationale de musique d'Armentières, est nommée professeur de solfège (jeunes filles) à l'École nationale de musique de Cambrai.

VENTE D'AUTOGRAPHES A L'HOTEL DROUOT.

Une lettre de Berlioz à Samuel, du 11 janvier 1856, relative à l'organisation de ses concerts à Bruxelles, a été adjugée à 46 francs. Dans cette lettre, le grand compositeur parle de *Faust*, de *Lelio* et regrette qu'il ne connaisse *Faust* qu'à travers le brouillard d'un arrangement pour piano.

Une lettre de Bocage, un des protagonistes du théâtre romantique, où il dit « qu'il ne craint pas d'avoir Fr. Lemaître comme partenaire. » Il écrit « qu'il aime la lutte au contraire, pourvu que les armes soient égales ». Ce qui lui fait peur, ce qui le décourage ou l'indigne, ce sont les intrigues. Il demande, non pas le droit de choisir ses rôles, mais celui de les refuser. On a donné 14 francs de ce feuillet.

Une lettre d'Aimée Desclée à Montigny, relative à son service au théâtre. L'artiste y énumère les conditions de rentrée. On l'a payée 35 fr.

Le quatrième acte de l'*Ami de femmes*, précieuse pièce autographiée par Alexandre Dumas fils, datée du 7 février 1864, a été poussée à 142 fr.

Une curieuse lettre de Mlle George à Harel (20 septembre 1839), où, en lui rendant compte des résultats de sa tournée, elle lui manifeste son amour, est obtenue pour 12 francs.

Une lettre de Henry Murger à Léon Noël, datée de l'hôpital Saint-Louis, 30 mai 1842, où il raconte son séjour à l'hôpital, a été adjugée à 15 francs.

On a payé 61 francs une intéressante lettre de Scribe à Montigny, datée de Séricourt. 2 juillet 1847. Cette pièce est une véritable consultation littéraire sur une œuvre de Dumanoir et Clairville, *Charlotte Corday*, dont Monsigny lui avait soumis le manuscrit. Il y a des choses hasardées qui le révoltent, mais qu'il n'ose conseiller de supprimer.

Pour 45 francs on a eu une lettre de Talma adressée à de Puy des Islets. Le grand tragédien regrette qu'on lui ait retiré ses entrées d'une manière si brutale. « Mais. écrit-il, tout va à la diable à la Comédie. On laisse tout faire, tout aller ; il n'y a aucun ordre ; les plaintes arrivent, et chacun se demande à qui la faute. »

Une lettre de Mme de Malibran, du 4 janvier 1835 a fait 30 francs.

H. ROUGET.

Les compositeurs de musique.

Les concours ouverts en 1905 par la Société des Compositeurs de musique ont donné les résultats suivants :

I. — Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle.

Prix de 500 francs offert par M. le ministre des beaux-arts, décerné à M. Roger Ducasse.

Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise :

« Il ne chantait que la grandeur des Dieux ».

II. -- Fantaisie pour piano et orchestre.

1er prix de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolf-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ;

2e prix de 200 francs offert par la Société décerné à M. J. Ermend-Bonnal.

Mention à l'unanimité à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : *Veni.*

3. — *Ave Maria*, pour baryton, solo et chœur à trois voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe

Prix Samuel-Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel-Rousseau, non décerné.

Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. »

4. Musique de scène pour l'*Amphitryon*, de Molière.

Prix de 500 francs, offert par M. Albert Glandaz, non décerné.

5. — Histoire de la Sonate.

Prix de 200 francs, offert par la Société, non décerné.

Mention avec prime de 100 francs, à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe « L. S. P. M. »

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

La musique dans l'enseignement primaire. — Le nouveau programme de musique au brevet supérieur (*fin*).

IV. *Cours supérieur.* — Les enfants ont de 10 à 11 ans.

Le cours est de 2 ans.

A part quelques interrogations de temps à autre pour que les élèves n'oublient pas leur théorie, la leçon de musique devrait porter maintenant davantage sur la partie pratique.

Les fautes faites pendant l'exécution peuvent aussi amener une explication théorique qui les fait mieux comprendre.

Le travail dans ce cours comprendrait :

1° Déchiffrer beaucoup de solfège et de chants d'école pour arriver à lire facilement la musique à première vue ;

2° Perfectionner certains morceaux à l'unisson et en parties pour arriver à nuancer finement, à donner de l'expression, en un mot à donner de la vie au morceau ;

3° La dictée orale serait continuée, et vers la fin de la 1re année on devrait commencer la dictée écrite très simple en ne s'occupant que de la note seulement.

Comme le disait M. Bourgault-Ducoudray à la conférence qu'il fit au concours

de Nantes, le 12 juin 1905 : « Sans la musique chorale, le terme *Fraternité* de la formule républicaine ne sera jamais qu'un vain mot ; elle seule peut produire cette chaleur d'âme et cet esprit de cohésion qui font à la fois la vigueur et le bien-être moral d'un pays. »

Pour cela j'ajouterai : il ne faut pas que l'instituteur se contente de mettre sur son emploi du temps « Musique tel jour à telle heure » et n'en jamais faire.

En prenant l'enfant et en le conduisant progressivement chaque année, vous prépareriez une pépinière d'élèves pour l'école normale.

Excusez-moi d'oser vous faire remarquer, Monsieur l'Inspecteur, que ce n'est pas ce qui existe aujourd'hui. Je n'ai pas qu'à perfectionner les élèves d'écoles normales ; j'ai pour la plupart à les commencer, puisqu'il y en a qui ne savent même pas lire leurs notes couramment et qui n'ont jamais chanté.

Vous devez comprendre le mal qu'il faut se donner pour ne pas arriver au résultat que l'on devrait atteindre, faute de temps pour le travail immense qu'il faut faire !

Pour arriver à avoir des élèves sachant la musique il faut des instituteurs musiciens ; ce jour-là, la question de l'éducation musicale de la nation française sera résolue.

Les cours sont finis ; à cet âge, les enfants commencent à muer ; il y aura deux ans à attendre pour l'école normale, et, pendant ce laps de temps, ils n'auront qu'à repasser ce qu'ils ont fait jusque-là, afin de pouvoir se préparer à l'examen du brevet simple et à l'entrée de l'école normale.

V. *Brevet supérieur.* — Depuis 15 à 20 ans, à chaque inspection générale, je me suis permis d'appeler l'attention de M. l'Inspecteur sur ce fait, que n'ayant pas de sanction au brevet supérieur, les élèves ne travaillaient pas la musique.

Voici la réponse de l'un d'entre eux, bon élève, le premier de son cours, à la question que je venais de lui poser : « Pourquoi vous, qui êtes sérieux, ne travaillez-vous pas mieux votre solfège ? — Monsieur, je n'ai pas beaucoup d'aptitudes pour cet art, et comme ce n'est pas demandé au brevet supérieur et que nous avons bien des matières à étudier, je laisse cette partie, qui est inutile pour l'obtention de mon diplôme. »

Aujourd'hui que la musique est au programme, nous n'aurons plus de semblables réponses, mais je crains que nous soyons tombés dans l'excès contraire.

Il n'y en avait pas assez, maintenant il y en a de trop, ou du moins c'est trop difficile.

A mon avis, la dictée, qui est une excellente chose pour rendre musicien, ne devrait pas être exclusivement demandée à l'épreuve de chant.

Je suppose un élève, le premier de sa classe, qui n'a pas d'oreille et qui par suite se trouve dans l'impossibilité de faire une dictée musicale ; il se verra impitoyablement refuser un diplôme qu'il aura cent fois mérité, comparativement à d'autres de ses camarades qui seront mieux doués au point de vue musical.

Est-ce juste, Monsieur l'Inspecteur ? Non, assurément. D'autant plus injuste qu'il n'en est pas la cause et que c'est à notre mauvaise organisation qu'est dû son échec.

En effet, si dès le début, à l'école primaire, on avait cultivé ses faibles facultés, qui osera dire qu'elles ne se seraient pas développées et qu'il ne serait pas devenu bon musicien ?

Songez, d'autre part, qu'en Bretagne, les enfants qui nous arrivent à l'école normale n'ont jamais fait de musique et n'ont jamais entendu que le biniou. Ce n'est ni cet instrument ni ce genre de musique qui peuvent leur former l'oreille.

Vous savez si j'adore mon art et si je voudrais qu'il soit connu et aimé de tous; c'est pour cela que je ne crains pas de dire que le programme, au point de vue musical, est mal conçu.

J'aurais voulu une compensation pour le malheureux qui n'a pas d'oreille, afin qu'il puisse se rattraper en faisant montre d'une capacité musicale autre.

J'aurais disposé l'épreuve en trois parties :

1° La dictée — 10 points ;

2° La pratique consistant en l'exécution à première vue d'une pièce assez difficile solfiée en battant la mesure — 5 points ;

3° La théorie présentée, non plus comme une leçon récitée, mais comme une leçon faite à des élèves (partie pédagogique) — 5 points ;

Total — 20 points.

Je vais au devant d'une objection que l'on pourrait faire au sujet de ce programme, « le manque de temps », au brevet simple ; oui, mais on l'aurait largement au brevet supérieur pour ces trois épreuves, et même pour la partie instrumentale dont je parle ensuite, car les candidats ne sont jamais nombreux.

Il serait bon et même utile qu'une partie pratique fût exigée au point de vue instrumental, violon ou piano. L'aspirant présenterait une liste de 24 chants d'écoles, 12 pris dans le programme du cours supérieur et, au choix de l'examinateur, il devrait en exécuter un ou deux pris dans cette liste.

Si je parle ici de la partie instrumentale, c'est que je suis absolument convaincu que, sans un instrument, l'instituteur ne peut pas arriver à faire avec fruit un cours de chant. Vous en aurez exceptionnellement *1* sur *100* qui sera sûr de ses intonations, mais il y renoncera bientôt comme les autres, non plus par incapacité, mais par suite de la fatigue.

Quand le maître a parlé toute la journée, s'il lui faut diriger le chant de 60 à 80 et quelques élèves, sa voix ne résistera pas, s'il ne l'aide d'un instrument. Voilà souvent pourquoi un cours de chant, assez bien organisé, a fini par tomber un beau jour. Je puis vous donner des preuves.

Permettez-moi aussi, Monsieur l'Inspecteur, de vous parler de la dernière circulaire, qui explique la manière de faire la dictée.

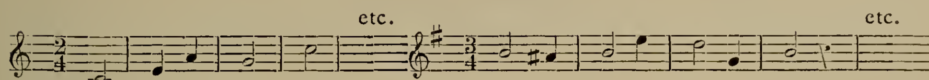
Le rythme, en musique, est la chose la plus importante, puisque sans rythme il n'y a pas de musique.

Le procédé indiqué dans la circulaire pour faire la dictée, le détruit complètement. Il est recommandé de dicter par mesure. A moins de n'avoir

aucune intelligence, il n'est pas difficile, la barre étant mise, de trouver les valeurs contenues dans chacune d'elles. Donc il est inutile de chercher à former les élèves au rythme ; eux-mêmes, si on veut le faire, ne s'y prêteront que difficilement, puisqu'ils vous diront : « Nous verrons bien, quand la mesure sera finie, combien il y a de notes et quelle valeur il faut leur donner ».

Je demanderais donc que l'on puisse, au gré de l'examinateur, donner de 1 à 4 mesures maximum afin de forcer les élèves à trouver le rythme.

Croyez-vous que dans les exemples ci-dessous on ne puisse pas donner 4 mesures ? 2 au moins ?



Croyez-vous qu'ils ne soient pas faciles, et moins chargés de notes, dans leur ensemble, que telle mesure unique à 4 temps ?

La circulaire prescrit encore de dicter chaque mesure 3 fois. Si l'on craint que ce soit trop difficile, que l'on dicte la même phrase 4 ou 5 fois ! mais que la phrase soit complète, qu'elle ne soit coupée que lorsqu'elle sera trop chargée de notes !

Pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant, *diplôme de professeur*, on dicte 3 fois chaque phrase. Ici ce n'est ni le même examen ni les mêmes sujets ; je ne vois donc pas l'inconvénient qu'il y aurait à dicter 4 ou 5 fois chaque phrase.

D'autre part, que devient la phrase mélodique en dictant mesure par mesure ? Il n'y en a plus.

La plus petite phrase mélodique est réglementairement de 4 mesures.

De toutes les facultés qui éclosent dans l'âme de l'enfant, la souffrance est la première.

La musique est sans contredit la seconde.

L'enfant saisit d'abord la musique par la mélodie. La mélodie calme ses souffrances quand sa mère l'endort sur ses genoux en lui chantant quelques chansons. Il y en a qu'il préfère, qui ont le don de le faire sourire, soit par leur rythme, soit par leur mélodie, ce qui prouve que, quoique âgé seulement de quelques mois, le discernement musical s'éveille déjà.

A 15 mois, mes enfants chantaient la gamme très juste (en suivant la voix qui les dirigeait, bien entendu).

Après ces différentes considérations, je dirai comme conclusion que la dictée présentée de cette manière, en supprimant le rythme et la mélodie, ne laisse plus rien ; ce n'est plus de la musique, ce sont des notes placées bout à bout.

Excusez-moi, Monsieur l'Inspecteur, d'avoir si longuement abusé de vous. Si ces quelques réflexions pouvaient être utiles à l'art musical, je serais bien heureux d'avoir pu y contribuer.

Veuillez agréer, etc.

F. GRAVRAND,
Organiste, Professeur aux Ecoles normales.

Vannes, le 8 mars 1906.



Le Gérant : A. REBECQ.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 12 (sixième année) **15 Juin** **1906.**

Bilan musical.

Au moment de l'année où nous sommes, on aime a jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru.

CONCERTS LAMOUREUX. — L'Association des concerts Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard, a donné pendant l'année 1905-1906 les ouvrages suivants :

OUVRAGES NOUVEAUX. — COMPOSITEURS FRANÇAIS.

Eté pastoral, suite pour orchestre.	Pierre Kunc.
Chevauchée de la Chimère, poème symphonique. . . .	Gaston Carraud.
Soleil couchant, poème symphonique.	Lefèvre-Derodé.
Diane et Actéon (cantate à une voix avec symphonie). .	J.-Ph. Rameau.
Kermesse.	Jaques Dalcroze.
Messidor, prélude.	A. Bruneau.
Trois mélodies, pour chant et orchestre.	Jean Gay.
Quasimodo, poème symphonique.	Fr. Casadesus.
Deux poèmes, pour chant et orchestre.	Silvio Lazzari.
En Norvège, suite symphonique.	A. Coquard.
La Cloche fêlée, poème symphonique.	F. Pécoud.
Récits de guerre et d'amour, poème symphonique. . .	J. Jemain.
Concerto en *ré* majeur, pour piano.	A. de Castillon.
Entr'acte symphonique.	A.-M. Auzende.
La Mer, 3 esquisses symphoniques.	Claude Debussy.

COMPOSITEURS ÉTRANGERS.

Symphonie en *ré* majeur, n° 2.	Haydn.
Le Cygne de Tuonela, légende pour orchestre. . . .	J. Sibélius.
Nocturne, mélodie.	C. Franck.
Concerto pour piano.	Rimsky-Korsakow.
Symphonie en *si* bémol, n° 12.	Haydn.
Une nuit sur le Mont Chauve, poème symphonique. . .	M. Moussorgsky.
6e *symphonie*, en *ut* mineur.	Glazounow.
Sérénade pour quintette à cordes.	Mozart.

Roméo et Juliette, ouverture fantaisie.	Tschaikowsky.
4 esquisses pour piano à pédales, orchestrées par C. Chevillard	Schumann.

La moyenne pour chaque concert a été de 8.174 fr. 95 ; cette moyenne avait été, pendant la saison 1904-1905, de 7. 462 francs. Il y a donc une augmentation de moyenne de 712 francs sur l'année précédente.

Concerts Colonne. — L'Association des concerts Colonne a donné, pendant la saison 1905-1906, les ouvrages ou fragments d'ouvrages suivants :

Prélude de l'*Enfant Roi*.	A. Bruneau.
Ballade pour flûte, harpe et orchestre.	Perilhou.
Allegro appasionato.	Saint-Saëns.
Dans la cathédrale.	Max d'Ollone.
2e poème lyrique (*livre de Job*).	Rabaud.
Toggenburg.	Ch. Lefebvre.
Symphonie en *mi* bémol.	G. Enesco.
Chant d'automne.	Guy Ropartz.
Jour d'été à la montagne	V. d'Indy.
L'Angelus.	Trepard.
Les Girondins.	Le Borne.
Six Lieder.	Beethoven.
A la bien-aimée lointaine.	Beethoven.
Adélaïde.	Beethoven.
Trio de l'*Oratorio de Noël*.	Saint-Saëns.
Chœur du *Messie* (alleluia).	Haendel.
Air du *Roi pasteur*.	Mozart.
Andante du *Concerto pour flûte et harpe*.	Mozart.
Concerto en *mi* bémol	Mozart.
La Flûte enchantée { Air de Tamino. . . . . / Scène et trio des Fées. . . . . / Ouverture. . . . . }	Mozart.
Requiem : 1° Tuba mirum ; 2° Recordare.	Mozart.
Ariette sur des paroles françaises.	Mozart.
Cosi fan tutte : 1° Air de Fernand ; 2° quintette. . . .	Mozart.
Suite en *si* mineur pour violon.	Bach.
Befreit (mélodie).	R. Strauss.
Ich Grolle nicht.	Schumann.
Sapphische ode.	Brahms.
Le crépuscule des Dieux (récit).	R. Wagner.
Armide (2e, 3e et 5e acte).	Gluck.
Parsifal (duo du 2e acte).	R. Wagner.

La moyenne des recettes de cette saison a été de 9.075 fr. 83 ; elle était en 1904-1905 de 7.389 fr. ; l'augmentation de cette moyenne est donc de plus de 1.600 fr.

Dans le prochain numéro, nous parlerons de l'œuvre de M. Albert Carré, à l'Opéra-Comique.

Musique anglaise.

LE « SONGE DE GÉRONTIUS » D'EDWARD ELGAR

Grâce à l'initiative généreuse de la Société des Grandes Auditions musicales de France, l'œuvre la plus caractéristique du compositeur contemporain anglais, Edward William Elgar, le *Songe de Gérontius*, fut exécutée le 25 mai au Trocadéro.

Le *Songe de Gérontius* est une œuvre singulière, oratorio d'un transcendant mysticisme et d'une austérité parfois un peu déconcertante. Le sujet en est étrange. Dans un article du 15 janvier 1905 consacré au musicien, la *Revue musicale* l'exposa brièvement. Il ne sera point hors de propos de le rappeler ici. Chrétien fervent, Gérontius, sur son lit de mort, agonise, exhalant ses prières, ses repentirs, ses terreurs. Pieusement, ses amis l'assistent à cette heure redoutable. Il défaille et la voix du prêtre convie son âme inquiète et croyante au suprême voyage.

L'âme de Gérontius traverse l'infini de l'espace qui mène au séjour des béatitudes. Un ange, veillant sur elle, l'assiste et la réconforte, tandis qu'au loin les démons font entendre leurs effroyables chœurs, et les âmes souffrantes du purgatoire leurs plaintes consolées. Mais le ciel s'ouvre. L'éternel hosannah des bienheureux retentit, les splendeurs des célestes parvis se révèlent. L'âme s'apprête à paraître devant son souverain Juge... Mais ce n'était qu'une vision. Les destins de Gérontius ne sont pas encore accomplis.

Les difficultés d'un pareil sujet apparaissent assez d'elles-mêmes. Je ne doute point, ne l'ayant point lu dans le texte, que le poème du cardinal Newman ne soit un chef-d'œuvre de poésie et d'expression. Nulle de ses beautés n'a passé dans la traduction française, exacte peut-être mais terne et sans couleur. Les longs monologues de Gérontius, ses actes de foi, ses dialogues interminables avec l'ange sur divers points de mystique ou de doctrine paraissent bien vides et bien froids, privés de la parure du verbe. La monotonie est excessive, monotonie que la musique est impuissante à dissimuler longtemps.

C'est le défaut de tous les poèmes qui n'ont point été faits expressément pour la musique et dont maintes pages, forcément, sont rebelles à l'expression qui lui est propre. L'art réussit quelquefois à rendre de tels passages intéressants, sinon touchants et pathétiques. Mais la musique d'Edward Elgar, d'une sincérité et d'une conviction profonde, ignore de tels raffinements. Elle veut émouvoir, elle y réussit souvent. Elle se refuse de parti pris aux délices équivoques de l'art pour l'art.

C'est assez dire que l'oratorio du compositeur anglais ne saurait plaire d'un bout à l'autre. Il paraît à l'audition d'une longueur extrême, et la simplicité voulue des formes mises en œuvre ne contribue guère à atténuer cet inconvénient. Je ne sais d'ailleurs si l'ordre de sentiments dans lesquels le poème évolue est véritablement musical. La puissance des arts d'expression ne se limite-t-elle pas à ce que l'esprit peut concevoir et sentir? Les mystères de la vie future, tels que la doctrine catholique les enseigne, sont-ils véritablement *concevables* à l'intelligence? Je ne sais. Mais je ne connais point de musicien, quelque grand qu'il soit, qui ait donné du ciel et de ses splendeurs une vision autre que conventionnelle ou superficielle, ce qui est la chose la plus aisée du monde; ni qui ait su faire des esprits du mal autre chose que des grotesques à la façon romantique.

Edward Elgar pouvait-il réussir pleinement là où tant de grands maîtres ont, en somme, échoué ?

Il s'ensuit que tout le côté supra-terrestre de l'œuvre reste au-dessous de ce qu'a dû rêver sa conscience d'artiste et de catholique. Le chœur céleste « Gloire au suprême Roi dans le ciel » n'est qu'un chœur de triomphe comme tant d'autres : il a d'ailleurs de l'éclat et quelque grandeur. Celui des démons, mouvementé, violent, soutenu d'un orchestre coloré, n'effraiera personne. Il traduit peu ou point les idées, d'une psychologie bien compliquée, à dire le vrai, que le poète a prêtées aux esprits du mal.

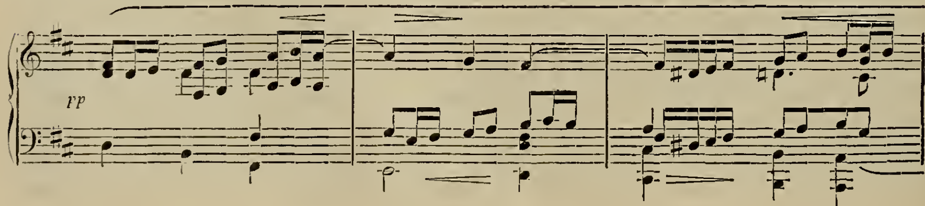
Quand la fiction demeure purement humaine, le musicien est inspiré plus heureusement. Aussi la première partie de l'ouvrage où pleurent, souffrent et prient des hommes, non de purs esprits, est-elle à mon avis bien au-dessus de la seconde. J'ai peu goûté l'air où Gérontius expose et affirme sa foi catholique. Mais ses gémissements, ses plaintes, ses appels au Dieu miséricordieux ne sont ni sans expression ni sans grandeur. Plus touchants encore les chœurs des amis autour de sa couche. Et l'appel du prêtre avec l'ensemble qui suit : « Va, marche au nom de l'ange et de l'archange », constitue un morceau admirable et bien près d'être un chef-d'œuvre.

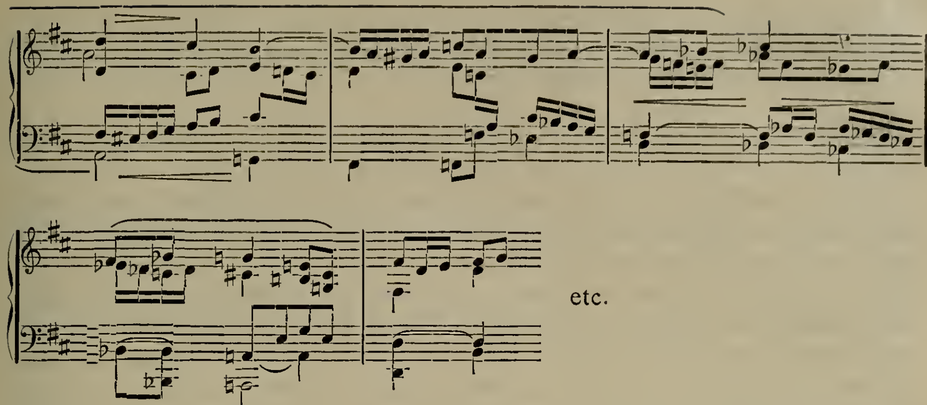
C'est dans les passages tels que celui-ci que s'affirme le mieux l'originalité du musicien. Son écriture chorale est véritablement supérieure. Il en tire des effets puissants, trop ignorés ou dédaignés des maîtres de notre école. Car nous avons perdu, il faut le dire, le sens du style choral.

La polyphonie des chœurs de cet oratorio n'emprunte presque rien aux procédés des anciens. Très divisée (Elgar emploie presque toujours deux chœurs de force inégale), elle reste aussi très libre. Des phrases caractéristiques, indépendantes, très mélodiques, s'y superposent volontiers, avec une singulière aisance. C'est en somme un contrepoint assez particulier où l'imitation ne joue presque aucun rôle, à l'inverse de la tradition classique.

Il en résulte des effets d'une ampleur extraordinaire et magnifique. Ce finale de la première partie en est la preuve. Peu de pages sont aussi vivantes et aussi émouvantes que celle-là.

L'orchestre joue un rôle important en plusieurs autres endroits. Il est visible cependant que le musicien se soucie peu des curiosités d'instrumentation ou d'harmonie dont nous sommes peut-être épris plus qu'il n'est légitime. Mais il sait à l'occasion prêter aux instruments une voix éloquente. Le prélude, publié ici même autrefois, est une belle page. L'introduction de la deuxième partie, qui se continue par un air expressif de ténor, est d'un calme et d'une fraîcheur vraiment célestes en même temps que d'une exquise simplicité. A l'orchestre encore est dévolu le soin d'exposer le thème admirable de la conclusion, cheminant sous les voix de l'ange ou des chœurs, les dominant toujours de sa pureté radieuse et tendre :





Cette belle phrase paraît apparentée d'assez près à celle de l'entr'acte célèbre de *Rédemption*, de César Franck. Communauté d'idée (car il ne s'agit pas ici de réminiscence proprement dite), qui ne semble pas indifférente. Car c'est à l'auteur immortel des *Béatitudes* que la musique d'Elgar fait songer en ses plus beaux endroits. Avec une technique beaucoup moins riche, infiniment moins parfaite, avec des procédés tout autres (car il s'interdit presque complètement le développement symphonique que Franck au contraire excelle à pratiquer), le compositeur anglais arrive presque aux mêmes effets. Et certes ce rapprochement, qu'il ne convient pas de pousser trop loin, ne saurait déplaire à Elgar, car Franck doit être à coup sûr le maître préféré.

Le *Songe de Gérontius*, dont M. C. Chevillard dirigeait l'exécution, fut parfaitement rendu. Les solistes, MM. Plamondon et M. Frölich, l'interprétèrent avec intelligence et sentiment. M[lle] Croiza, dans le rôle assez ingrat de l'ange, montra un goût très sûr et un excellent style, servis par une voix généreuse et pure. Les chœurs, dont l'importance est capitale, parurent quelquefois manquer de précision et de puissance. La faute en est surtout à l'acoustique déplorable de cette salle du Trocadéro, bien faite pour glacer la verve et la chaleur des ensembles les meilleurs, jusqu'au moment où les améliorations proposées par M. Gustave Lyon auront été réalisées.

Henri Quittard.

Correspondance.

UNE LETTRE DE M. MACEDONSKI

M. Alexandre Macedonski est le poète français et l'homme de lettres le plus célèbre de la Roumanie. Il a écrit dans notre langue des recueils de vers et, tout récemment, une sorte d'épopée en prose, — *le Calvaire de feu* (chez Sansot, rue St-André-des-Arts) — que pourrait signer un de nos meilleurs écrivains nationaux. A cet artiste puissant et délicat j'avais posé, au cours d'un voyage en Italie, une question : *Quelles furent vos impressions musicales les plus profondes ?* — Bien curieuse est la réponse, évidemment très sincère, que M. Macedonski me fait l'honneur de m'envoyer. Ce qu'il dit en poète, à la façon d'un d'Annunzio, c'est ce que Schopenhauer a dit dans la théorie admirable où, avec autant de profondeur que d'audace, il considère la musique comme exprimant et comme *étant* l'essence des choses (*universalia ante rem*) ; c'est ce que pensaient les peuples primitifs qui se servaient du chant dans leurs opérations magiques (j'ai longuement expli-

qué cela ici même et ailleurs), parce que — tout comme le grand métaphysicien allemand — ils identifiaient la musique avec l'âme des choses. Je remercie et félicite bien vivement M. Macedonski de sa charmante lettre, qui est un vrai document. (Je prie le lecteur de songer qu'en Roumanie, le mot « Maître » est sans doute synonyme d'*ami*.) J. C.

Vous m'avez, mon cher Maître, posé une question délicate, sur les sensations musicales que j'éprouve. Seulement, pour moi, tout étant harmonie, — la couleur, les lignes, le parfum, l'image en soi, — ce n'est point en quelques mots hâtifs que je pourrais m'exprimer. Ainsi, tenez : selon moi, la vie elle-même, — j'entends la vie organique, — n'est qu'une grande, qu'une délirante symphonie. Tout vibre et tout chante en nous, et par nous, et autour de nous. Les yeux qui savent voir perçoivent mille éclats divers de lumière éblouissante, et partout des milliers de scintillements de couleur, des infléchissements de lignes, des méandres moelleux, des traits droits et puissamment audacieux, arpèges qui, de toutes parts, pénètrent en notre âme par la vue et la ravissent au delà de la mesquine animalité humaine. L'odorat, le goût, le toucher, s'unissent pour compléter cette symphonie que l'ouïe parachève de si énergique et délicate façon. Tout cela, mon cher Maître, ce sont des sensations musicales, c'est de la musique, ou je me trompe fort. Aussi le vrai raffiné de musique entendra toujours des sons dans la lumière et la couleur ; il en percevra de très délicieux et de très harmonieux par le toucher et par le sens olfactif. Pareillement enfin, il découvrira dans la musique auditive la gamme complète de toutes les autres sensations. Une sonate *de* Mozart, *tel morceau de* Wagner, *tel autre de* Verdi, *de* Bach, *de* Haydn, *de* Gounod *et de tant d'autres grands maîtres, suggèrent des images, tout un monde de formes et de couleurs... Ce sont, ainsi, des clairs de lune que les sons dévoilent tout à coup, des envolées de colombes qu'ils font partir en essaims pressés et rapides, des eaux tranquilles et bleues dont ils réveillent les sonores échos, de superbes vallées qui dormaient dans nos âmes et qu'ils font soudain revivre tout ensoleillées de printemps roses. Puis, d'autres images, avec, en elles, toutes nos aspirations présentes, tous nos rêves d'avenir et tous ceux qu'on a déjà vécus !...*

Et c'est notre jeunesse ou notre enfance. Et des moulins ronronnent. Et des sources pleurent en s'égouttant doucement dans les vasques des fontaines. Et le beau soleil d'avril sourit. Et la voix maternelle tant caressante, et mille êtres chers qui ne sont plus, et qui pourtant reviennent sous l'archet ou sous les doigts d'ivoire de l'inspiré, du demi-dieu...

Cependant, pour vous tout dire, je ne vous cacherai point que les plus grandes sensations musicales n'ont point été éprouvées par moi à l'état de veille.

Voici ; et ce n'est pas un conte à dormir debout que je vous fais là, mais bien la vérité :

Je me revois, et c'est comme en un rêve, — oh ! ces temps ! Ils sont si loin dans le passé que tout ne m'apparaît que brouillé de brume, voilé d'incertitude, et pourtant cela fut ! — l'enfant malingre que j'étais, le petit être beau quand même à force de boucles blondes, — épis d'or qui lui nimbaient le front, — et me revoyant tel, je me ressouviens de certains accidents nerveux, inquiétants pour ma mère, mais dont mon père ne tenait nul compte, lui enjoignant de ne se point troubler, car, lui disait-il, « ton trouble à toi retentira sur l'âme de l'enfant, et donnera naissance à toute une autre série de phénomènes, — ceux-ci sérieux !... »

Quoi qu'il en soit, c'est de ces accidents que datent mes premières et mes plus puissantes sensations musicales auditives, accidents qui, survenus après de grandes dépressions physiques, me jetaient dans un état d'inconscience momentané et abolissaient en quelque sorte, pour moi, la réalité, me dévêtaient de ma personnalité, et tout en me permettant d'entendre et de voir, enlevaient aux sens et aux images leurs valeurs vraies.

Et comme ma mère, de plus en plus angoissée, se penchait sur moi et me donnait les soins les plus tendres, ravi à la terre, une musique que rien ne peut rendre, une musique comme on doit en entendre dans les cieux, s'élevait à l'improviste au fond de mon âme, et venue comme d'abîmes insondables, m'emplissait de vibrations sonores et graves, douces mais douloureuses, faisait surgir en moi un vague ressouvenir d'une joie en d'autres vies éclose, — amour de femme ou triomphe d'orgueil, — Dieu sait quoi de senti et d'évanoui, de vécu et de mort, — et ces sons-là coulaient comme une rivière, dévalaient comme un torrent, montaient comme une mer, m'emportaient dans leur maëlstrom, me submergeaient, et finalement me faisaient éclater en sanglots.

Or, ce sont les plus grandes sensations musicales qui m'aient jamais fait frémir, et qui, ajoutées à celles qui, — quelque vingt ans se sont déjà passés depuis, durant le songe d'une nuit quelconque, — hantèrent mon sommeil et le muèrent, le lendemain, en transposition de poème, — en floraison de vers que, pour ainsi dire, j'écrivis sans presque m'en rendre compte, — et dont le retentissement ne fut point petit dans mon pays.

Pour moi, la musique est tout : Sentiment, pensée, image, et quand je dis image, je dis forme et couleur. Vous parlerai-je des indicibles jouissances que me donnent ceux qui en sont les grands maîtres, quelle que soit leur nationalité...

Il y a des choses que l'on sent si bien et qu'il est si malaisé d'exprimer ! Sur ce, mon cher Maître, je vous serre bien cordialement la main,

Bucarest, 1906. A. Macédonski.

Le Salon musical.

Le *Temps* du 30 mai a publié la lettre suivante :

Mon cher Directeur,

Comme complément aux excellentes observations de votre collaborateur musical dans sa chronique du 29 mai, voulez-vous me permettre de revenir ici sur une idée qui intéresse un très grand nombre d'artistes et qui ne paraît pas avoir été bien comprise par eux ?

Il s'agit du Salon musical. Qui a organisé ce Salon ? C'est la Société nationale des beaux-arts; c'est elle, comme le dit le critique du *Temps*, qui « donne des concerts » soumis à sa direction et à son autorité ; c'est un aréopage d'artistes peintres, sculpteurs ou architectes, c'est une société chargée de représenter les arts du dessin, qui a constitué un jury pour organiser une exposition des arts et du rythme et qui fait des opérations de ce jury, comme des auditions qui les suivent, une simple annexe, un ornement supplémentaire et facultatif du Salon principal.

Une telle situation est difficilement admissible pour le bon sens ; non pas seulement parce qu'un art indépendant se trouve placé sous la tutelle des autres arts mais parce que cette sujétion peu équitable peut empêcher ou retarder, en se substituant à elle, une organisation sociale des musiciens français qui est infiniment désirable.

Ce qu'il faudrait, pour avoir un « Salon musical » digne de ce nom, — et l'expérience d'aujourd'hui prouve que cette nouveauté ne gênerait personne, — c'est que les musiciens, renonçant à leurs petites chapelles sans renoncer à l'originalité d'écoles diverses, se concertent, se réunissent, s'entendent, et par des voies régulières, nomment eux-mêmes un jury, dont les membres puiseraient leur autorité dans les suffrages de leurs pairs, auraient qualité pour défendre des intérêts spéciaux devant l'administration des beaux-arts, et obtenir que la musique fût partout mise à son rang.

Les musiciens — compositeurs et exécutants — sont dans un état de dispersion et de morcellement où beaucoup de forces s'épuisent. Ils ignorent l'inappréciable avantage des volontés unies. Pourquoi ne s'organisent ils pas comme les peintres ? Les jeunes virtuoses qui demandent à tous les échos une occasion de faire connaître leur talent, les jeunes compositeurs qui voudraient arriver jusqu'au public, sont vraiment peu avisés. La ville de Paris leur construit un palais : ils n'y entrent qu'en sous-ordre, pour l'agrément du locataire principal, alors qu'ils auraient le droit de s'y installer pour partager un privilège.

Aux musiciens devraient se joindre les poètes ; je voudrais enfin que si, d'aventure, une Zambelli ou une Isadora Duncan avait imaginé une danse d'un caractère très esthétique, elle pût la produire. Le Grand Palais a-t-il été fait pour *les arts plastiques* seulement ou pour les beaux-arts ? Ne contient-il pas précisément une salle appropriée à la musique, à la poésie et à la danse ?

Tant qu'on n'aura pas fait, dans la pratique, la coordination sérieuse et complète des arts du rythme aux arts du dessin, nous aurons sans doute des « auditions » charmantes comme celles que la Société nationale nous a déjà procurées ; mais nous n'aurons pas de « Salon musical ». Ce qui importe surtout, c'est que les musiciens s'organisent eux-mêmes, régulièrement ; tant qu'ils se laisseront mener à la lisière par d'autres artistes, — aussi éminents que soient ces derniers, — j'aurai l'impertinence de penser que ce sont des maladroits.

Veuillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes meilleurs sentiments,

JULES COMBARIEU,
chargé du cours d'histoire de la musique
au Collège de France.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

A propos de la thèse récente de M. Ecorcheville, je ferai une simple remarque. On a beaucoup reproché au candidat une bibliographie inexacte dans les détails. Or un de ses juges, M. Emmanuel, a commis une faute autrement grave : dans la liste de ses œuvres, il a introduit un « opéra lyrique » (rien que cela !), *Prométhée,* lequel *n'a jamais existé...* à moins que ce ne soit M. Constant Pierre qui endosse la responsabilité de ce bluff énorme ! (V. *le Conservatoire national*, p. 750.)

Veuillez agréer, etc...

A. SABATHIÉ,
67, rue de Passy, Paris.

Musique française.

QUELQUES MUSICIENS FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE : LES LE CLERC.

Les lecteurs de la *Revue musicale* n'ont certainement pas oublié un très intéressant article de M. de La Laurencie (1), servant en quelque sorte de complément à d'autres excellents travaux du même auteur consacrés à Jean-Marie Leclair l'aîné et à Jean-Marie Leclair le second (2), et concernant spécialement une méprise de Fétis, qui avait cru reconnaître dans un certain Leclerc, violoniste à l'Opéra, l'illustre Leclair aîné en personne. Rien ne subsiste plus de l'assertion de Fétis, après la démonstration de M. de La Laurencie. Mais il reste, à l'égard des nombreux Leclerc, d'autres obscurités, aux dangers desquelles notre érudit confrère n'a lui-même pas échappé, puisque à son tour il a confondu le violoniste et compositeur Jean Leclerc avec le violoniste et éditeur Charles-Nicolas Leclerc. En réunissant ici quelques notes sur un groupe assez mal connu de musiciens du même nom, nous sommes loin de prétendre résoudre ces difficultés et plus loin encore de vouloir critiquer le travail d'un musicologue dont personne mieux que nous n'apprécie les rares qualités de savoir, de méthode et de goût. Notre seul but est d'aider au classement provisoire de quelques musiciens français du XVIIIe siècle, et de faire en particulier ressortir le rôle de l'un d'eux, Charles-Nicolas Le Clerc, dans l'histoire de la librairie musicale.

De 1718 à 1780, une quinzaine de Le Clerc se présentent à nous dans les diverses branches de la culture musicale. Le meilleur moyen de les distinguer les uns des autres est, croyons-nous, de les énumérer successivement, selon l'ordre chronologique des documents qui mentionnent chacun d'eux pour la première fois.

1. Le Clerc...., marchand de musique. « Le Sieur Le Clerc » dont nous n'avons pu découvrir le prénom, tenait un commerce de musique « rue du Roule, à la Croix d'Or ». Il n'était pas *éditeur*, mais *marchand*, simple dépositaire d'œuvres musicales éditées aux frais de leurs auteurs et qui se vendaient à la fois chez lui et à une ou plusieurs autres adresses, y compris généralement celle du compositeur lui-même. A notre connaissance, la plus ancienne œuvre datée dont il ait ainsi été chargé de débiter des exemplaires fut *les Caractères de la danse*, de Rebel, qui parut en 1715 (3). En 1760, La Chevardière lui avait succédé et continuait son commerce, sous la même enseigne (4).

2. Le Clerc (Sébastien) était trompette dans la musique de l'Ecurie en 1718 (5). Il mourut le 29 décembre 1729, laissant trois fils, Nicolas, Jacques et Louis (6).

(1) *Une assertion de Fétis : Jean-Marie Leclair l'aîné à l'orchestre de l'Opéra*, dans la *Revue musicale* du 15 octobre 1904, tome IV, pp. 496-503.

(2) *L'origine de J.-M. Leclair l'aîné*, dans le *Courrier musical* du 15 mai 1904 ; *J.-M. Leclair le second*, idem, 1er juillet 1905 ; *J.-M. Leclair l'aîné*, d'après des documents inédits, dans le *Recueil trimestriel* de la Société intern. de musique, 6e année, pp. 250-273.

(3) Sur cette œuvre, voy. l'étude de MM. Pierre Aubry et Emile Dacier, publiée ici même, tome V, pp. 301, 324, 365, et en brochure, Paris, Champion, 1905, in-4.

(4) La Chevardière eut à son tour pour successeur Leduc, dont le nom est resté attaché à l'une de nos principales maisons d'éditions musicales.

(5) Bibl. nat. ms. Clair. 814.

(6) J. Ecorcheville, *Quelques documents sur la musique de la grande écurie du Roi*, dans le Recueil trimestriel de la Soc. intern. de mus., t. II, 1901, p. 642.

3. Le Clerc... était violoniste dans la musique du duc de Lorraine, à Nancy, en 1722 (1).

4. Le Clerc (Guy), violoniste, titulaire en 1722 de la charge de « l'un des vingt quatre violons du Roi » (2), démissionna en 1733, ayant le sieur Belleville en survivance (3).

5. Le Clerc (Jean), violoniste et compositeur, faisait partie dès 1722 de la bande des 24 violons, où il jouait de la « *basse de violon* (4) ». Le 31 décembre 1729 il obtint un « privilège général », qu'il fit enregistrer le 16 février, pour la publication de « plusieurs sonates pour le violon, flûte et hautbois et autres sonates et recueils de plusieurs menuets et contredanses tant anciens que nouveaux de différents auteurs français et italiens » (5). Ce privilège, accordé à « *Jean Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons ordinaires de notre chambre* », fut renouvelé pour huit ans, le 22 décembre 1736, et enregistré le 2 janvier 1737, en termes un peu différents : « pour plusieurs sonates de sa composition pour les violons, flutes, hautbois, muzettes, et vielles et recueils de Noels, Menuets et Contredances tant anciens que nouveaux, françois, italiens, mesme ceux qui se feront par la suitte » (6). C'est de ce second privilège qu'il se servit pour publier en 1742 un ouvrage intitulé : Septième recueil | de contredanses | *et la table par lettre alphabétique* | *avec la basse continüe* | *et chifrée* | *Recueilly et mis en ordre* | *par M^r Le Clerc* | *Se vend à Paris* | *chez le S^r Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or* | *Avec privilége du Roi.* | *1742.* » (7). La pagination de ce septième recueil continue celle des recueils précédents, dont ni M. de La Laurencie, ni nous, ne connaissons d'exemplaire ; elle va des pages 200 à 235 et contient 96 contredanses, numérotées de 604 à 700 et portant chacune un titre particulier. L'une d'elles (page 224), intitulée « la queux du chat », n'est autre que le joli et célèbre « Tambourin » du livre de *Pièces de Clavecin* de Rameau de 1724, légèrement modifié, avec dans la partie de basse une insistance curieuse à répéter un dessin employé plus modérément chez Rameau, et qui pourrait avoir eu l'intention de représenter le mouvement du chat qui tourne sur lui-même en courant après sa propre queue.

Ni dans le texte des privilèges, ni au titre de son recueil, Jean Le Clerc ne se qualifie « ordinaire de l'Académie royale de musique ». Il ne faisait donc point partie de l'orchestre de l'Opéra. On pourrait se hasarder à l'identifier avec le violoniste que l'*Almanach des spectacles* pour l'année 1753 appelle Le Cler, et mentionne, en cette année seulement, dans l'orchestre de l'Opéra-Comique (théâtre de la Foire) ; la mince qualité et le genre inférieur de ses compositions pourraient appuyer cette hypothèse. Les huitième et neuvième recueils de contredanses de Jean Le Clerc, publiés en 1744 et 1745, et ses premier et deuxième recueils de menuets en duo, ont été mentionnés par M. de La Laurencie, qui en signale des exemplaires à la bibliothèque du Conservatoire. Les menuets se vendaient « chez M. Le Clerc, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire », qui était,

(1) Jacquot, *la Musique en Lorraine*, p. 121.
(2) *L'Etat de France*, 1722. — La Laurencie, art. cité, *Revue musicale*, tome IV, p. 498.
(3) Bibl. nat. ms. fr. 7676, fol. 14 v°.
(4) La Laurencie, art. cité, *Rev. mus.*, t. IV, p. 498.
(5) Bibl. nat. ms. fr. 21954, p. 464.
(6) Bibl. nat. ms. fr. 21956, p. 367. — M. de La Laurencie a cité ce second privilège.
(7) M. de La Laurencie a cité ce titre d'ouvrage.

comme nous allons en donner les preuves, Charles-Nicolas Le Clerc, le violoniste de l'Opéra.

L' « Etat » des 24 violons de la chambre du roi pour l'année 1760 contient encore le nom de Jean Le Clerc (1), qui comptait alors plus de 38 ans de services. Nous perdons sa trace depuis cette époque, et, ne le trouvant pas sur une liste des « vétérans » pour l'année 1773, nous devons conclure qu'il était mort entre ces deux dates, 1760 et 1772.

6. Le Clerc (Charles-Nicolas), violoniste et éditeur, est bien le musicien dont l'entrée en 1729 dans l'orchestre de l'Opéra a été indiquée par Fétis et confirmée par M. de La Laurencie. Il fut mis à la retraite le 22 mai 1750, après 22 ans de services, avec une pension fixée à la moitié de ses appointements, qui étaient de 600 livres (2). Une pièce de procédure publiée par Campardon, datée du 8 février 1748, ajoute à son nom les mots « *de l'Académie de musique* », et précise exactement ses prénoms, Charles-Nicolas, et son domicile, « rue Saint Honoré, vis-à-vis l'Oratoire » (3). Il était en même temps « l'un des 24 violons du roi ». Son premier privilège d'éditeur, en 1736, lui donnant déjà ce titre, nous pouvons le reconnaître dans « le sieur Le Clerc » qui obtint le 6 janvier 1733 la survivance de la charge de l'un des 24 violons, vacante par la démission de Jacques Jolly (4). Il figure, avec ses prénoms Charles-Nicolas, à côté de Jean Le Clerc, sur l' « Etat » de 1760 (5). Il était encore en fonctions en 1765, époque à laquelle il prit son troisième et dernier privilège d'éditeur ; mais en 1773 on le trouve sur l' « Etat des vétérans » sans que soit indiquée la date de sa retraite. D'autre part, la liste des pensionnaires de l'Opéra, donnée annuellement par l'*Almanach des spectacles*, le mentionne jusqu'à l'année 1775, après quoi sa disparition indique naturellement son décès (6). Le voisinage de son domicile avec le carrefour appelé « la Croix du Trahoir » peut également identifier Charles-Nicolas Le Clerc avec le « maître de violon et de pardessus de viole » que de Jèze, en 1759, appelle simplement « Le Clerc » et dont il place assez vaguement la demeure « près la Croix du Trahoir » (7).

Charles-Nicolas Le Clerc n'a laissé aucune composition, pas même du genre modeste que cultivait son homonyme et collègue Jean Le Clerc. Mais il a droit à un souvenir dans l'histoire de la musique en France, par la grande activité qu'il a pendant plus de vingt-cinq ans déployée comme éditeur. Les documents qui se rapportent à ses entreprises dans ce domaine ont une réelle importance en ce que d'une part ils peuvent révéler la publication en France de quelques ouvrages dont on ne connaît plus d'exemplaires, et que d'autre part ils aident à fixer la date de certaines éditions. Pour ce double motif, nous ne croyons pas inutile de les reproduire, soit en entier, soit en abrégé.

Le premier de ces documents est un privilège du roi, obtenu le 9 mars 1736, enregistré le 6 avril, pour une durée de quinze ans, et motivé ainsi qu'il suit :

(1) Archives nat. O[1] 842.
(2) La Laurencie, art cité, *Rev. mus.* IV, p. 497 et suiv.
(3) Campardon, *l'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle*, t. II, p. 93. En commentant cette pièce, Campardon a confondu Charles-Nicolas Le Clerc avec le chanteur Pierre Le Clerc. Fétis l'avait pris pour Leclair l'aîné, et M. de La Laurencie l'a confondu avec Jean Le Clerc.
(4) Bibl. nat. ms. fr. 7676, fol. 14. A cette époque, Jean Le Clerc faisait depuis longtemps partie de la bande des 24 violons, et Guy Le Clerc était à la veille de démissionner.
(5) Arch. nat. O[1] 842.
(6) Il ne figure plus sur l'Etat des vétérans en 1779.
(7) De Jèze, *Tableau de Paris pour l'année 1759*. Cité par M. de La Laurencie.

« ... Le sr Charles Nicolas Le Clerc, l'un de nos vingt-quatre violons ordinaires, nous ayant fait remontrer qu'il souhaitteroit faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages de musique de différens auteurs qui ont pour titre : tout Corelli, douze œuvres de Vivaldi, neuf œuvres d'Albinoni, neuf œuvres de Valentini, deux livres de pièces de clavecin et un livre solo de Hendel, un livre de Veracini, un livre solo, cinq œuvres de Thelemann. Mais comme ces ouvrages sont d'une très grande dépense et qu'il craint que quelque personne ne s'avisassent de les copier ou contrefaire ce qui lui feroit un tort considerable après en avoir fait les recherches et les perquisitions requises qu'il en a fait sçachant que le public en manquoit, nous lui avons permis et permettons, » etc. (1).

Quatre ans après l'obtention de ce privilège, Charles-Nicolas Le Clerc avait déjà constitué un fonds d'édition considérable, dont il publiait le catalogue dans le *Mercure de France* du mois de décembre 1740 :

« Catalogue de musique françoise et italienne, que le sr Le Clerc, ordinaire de la chambre du Roy et de l'Académie royale de musique, a fait graver, qui se vendent à Paris, aux adresses ordinaires, et chés lui, rue S. Honoré, près l'Oratoire. Il continue de faire graver tous les meilleurs auteurs, tant anciens que nouveaux :

Sonates à violon seul et basse : Corelly, 1er œuvre ; Rane, 1er œuvre ; Guillemain, 1er œuvre ; Guillemain, II livre, 3e œuvre ; Tremais, 1er œuvre ; Veracini, 1er œuvre ; Locatelli, 6e œuvre ; Geminiani, 2e œuvre ; Guerini, 1er œuvre ; Telemann, Sonatine ; Caprice et boutade de Rebel.

Sonates à deux violons ; Tessarini, 1er et 2e œuvres ; Forster, à 2 violons et basse ad libitum ; Fesch, 1er œuvre : Tremais, 2e ; Guillemain, 4e et 5e.

Pièces de clavecin : Handel, 1er-4e livres ; Scarlatti, 1er et 2e volumes.

Sonate à flûte et basse : Locatelli, 2e œuvre ; Mahault, 1er ; Quantz, nouveau ; M. B*** ; 1re partie du 5e œuvre de Corelly ; Santis, 4e œuvre ; Hasse, 1er ; San Martini, 1er ; Weidemen, 1er.

Sonates à deux flûtes : Telemann, à 2 flûtes ou 2 violons ; Lœillet, 5e œuvre, à 2 flûtes, 2 violons ou 2 hautbois; Groneman, 1er œuvre ; 2e partie du 5e œuvre de Corelly ; Quignard, 2e œuvre ; Valentini, à 2 flûtes ou 2 violons.

Vielles et musettes : Derochet, menuets et plusieurs airs ; les nouvelles bagatelles, du même.

Trios pour les violons, flûtes et hautbois : Corelly, 1er-4e œuvres; Vivaldy, 1er ; Abaco, 3e ; trietti de Telemann ; Corellyzantes de Telemann ; Pichler, 1er œuvre; Handel ; Porpora ; différents auteurs, 1er et 2e œuvres ; Smalle, 1er : Brevio, 1er et 2e ; Alberto Gallo, 2e œuvre ; Tortoriti, 1er ; San Martini, 1er ; Locatelli, 5e ; Guillemain, 2e, 6e, 8e œuvres.

Quatuors et concertos : 1ers quatuors de Telemann ; Vivaldi, l'Estro armonico ; le même, les Quatre saisons ; 1er concerto de Tremais ; Guillemain, 7e œuvre.

Sonates pour le violoncelle : Lanzetty, 1er œuvre ; Triemer, 1er ; Batta Somis, 12 sonates ; Defech, 2e œuvre ; Giacomo Klein, 2e ; Vivaldy ; de Fesch, 3e ; Klein le jeune, 1er livre (2).

Le document publié par Campardon se classe chronologiquement après ce catalogue, et se rapporte à l'industrie de Le Clerc comme éditeur. C'est une plainte déposée « l'an 1748, le jeudi 8 février », par « le sieur Charles-Nicolas Leclerc, de l'Académie royale de musique, demeurant rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'Oratoire », contre un nommé Galbrun, auquel il avait confié « deux partitions de six sonates en trio de la composition du sieur Deselles, musicien du roi de Pologne Stanislas, pour les copier en parties séparées », et qui en avait perdu ou dérobé la moitié (3).

Le privilège de 1736 avait une durée de quinze ans. A l'approche du moment où il devait arriver à son expiration, Le Clerc se pourvut d'un nouveau privilège, qui lui fut accordé pour vingt ans, le 18 novembre 1750, et qu'il fit enregistrer le 12 janvier 1751. Beaucoup plus étendu que le précédent, ce second document énumérait — non sans défigurer l'orthographe de la plupart d'entre

(1) Bibl. nat. ms. fr. 21956, p. 248. Nous respectons l'orthographe fautive du document.

(2) *Mercure de France*, décembre 1740, 2e vol., p. 2917 et suiv. — Nous avons conservé l'orthographe, souvent fautive, du *Mercure*.

(3) Campardon, *l'Académie de musique*, tome II, p. 93.

eux, — plus de quatre-vingts noms de musiciens dont « Charles-Nicolas Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons de notre chambre », était autorisé à « donner au public » les œuvres :

... Cantates et cantatilles mises en musique par le sieur Bourgeois, intitulées l'Amante volage, Minerve et l'amour, l'inconstance, les souhaits de l'amour, Télémaque et Eucharis, Bacchus, la symphonie italienne, Céphale et l'aurore, Zéphire et la rose, le Concert, les amours mutuels, le dépit de l'amour, Calypso, et l'Aveu sincère ; et les œuvres instrumentales composées par Abaco père et fils, Albinoni, Angelini, Alberto Gallo, Bezzossi (Besozzi), Boni, Baptista Briouschi, Brevio, Corelli, Kamerloquer (Camerlocher), Servetto (Bassevi dit Cervetto), Canabi (Cannabich), Cavalari, Costanzi, Desplanes (Piani, dit Des Planes), Daniello (Aniello Sant' Angelo), Dall'Oglio, Du Tartre, De Monceaux, Forceter (Forster), Ferlingue, Fech (Fesch), Fritz, Forni, Gronemay, Guerini, Gray, Guillemain, Geminiani, Gottwalt, Handel, Hasse, Hamal, Hevard. Hanot, Klein, Kennis, l'ami du clavier, Locatelli, Lanzetto, Lœillet, Lavallière, Le Maire, Maho (Mahault), Madonis, Melanco, Martini (San Martini), Marcello, Mangean, Masse, Miroglio l'aîné, Merci (Merchi), Morri, Moreau dalai (Mauro d'Alay), Patoni, Paganelli, Porpora, Pichler, Perez, Quantz, Quinard (Quignard), Repel per (Rebel père), Santio (de Santis), Smalle Spourni, Schmitz, Somis l'aîné, Somis cadet, Scarlatti, Soulallez (?), Thelleman (Telemann), Tartini), Themanza (Temanza), Thessarini (Tessarini), Thriermeo (Triemer ?), Tortoriti, Tremais, Vivaldi, Wermand (?), Valentini, Valentine, Veracini, Zani (1).

Un ouvrage sans date, publié vers la même époque, *L'Echo du Danube*, contenant six sonates... à une viole de gambe... par Jean Schenck... œuvre IXe (2). — offre ces deux particularités intéressantes de contenir au titre la triple adresse : « à Paris chez M Le Clerc *le Cadet*, rue Saint-Honoré vis-à-vis l'Oratoire, Le sieur Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or, Mme Boivin rue Saint-Honoré à la Règle d'Or », où le surnom « le cadet » indique la parenté de Charles-Nicolas Le Clerc avec l'un de ses homonymes, encore indéterminé ; et au verso une reproduction à peu près littérale du Catalogue inséré dans le *Mercure* en 1740.

Telle était alors la bizarre réglementation du commerce de la librairie en France, qu'un éditeur aussi actif que Ch.-Nic. Le Clerc, et dont le fonds était considérable, comptait, administrativement, parmi les « marchands merciers », ses rivaux à la même époque étant, soit « marchands papetiers », comme la Chevardière après 1760, soit comme Mme Hue « marchande lingère ».

Le 7 août 1765, un troisième et dernier privilège fut accordé à « Charles-Nicolas Le Clerc, l'un des 24 violons » etc., qui le fit enregistrer le 21 août, pour une durée de douze ans. Ce nouveau document visait les ouvrages suivants :

... le Devin du village, le Soldat magicien, Gilles garçon peintre, les deux Sœurs rivales, les deux cousines, la Serva padrona (3), cantatilles, motets et autres musiques de Le Maire, 22e cantatille et l'Eloge de l'amour, de Le Febvre, Corelli, œuvres de Mouret, les cantatilles de M. Legat de Furcy, le Songe de Zirphée, les plaisirs de l'Amour, et l'indifférence, la paix, de du Tartre, plusieurs recueils de parodies à l'usage des jeunes demoiselles, pièces d'Alberti, trio d'Angelini, musique de Bordier, Bourgoin, Braun l'aîné et le cadet, Bellanger, Bode, Delange, Bessoni, Capia le jeune (Cupis ?), Corelli, Croes, Canabi (Cannabich) Camerloker, Campione, recueil des fanfares de Dampierre, Doeschi (Toeschi), Fesets (Fesch), Forster, Fritz, Gianotti, Geminiani, Guillemain, Gossei (Gossec) 1er et 2e (œuvres), Gasparini, Galeotti, Guiglini (Guglielmi ?), Guerini, Gronemann 1er et 2e, Handet (Handel), Hasse, Hainsse, Jomelli, Kennis, Krafft, Lauretti (?), L'availlier (Lavallière) pour le tambourin, Locatelli, l'ami du clavier, Saint-Sevin dit l'Abbé, Principes de violon, Martini (San Martini), Melanco, Mahault, Mangean, Morigi, Mascitti, Noels de La Lande, Paganelli, Porpora, Pere (Perez ?), Pichler, Patoni 1er, 2e et 3e, Paradis, Pagnani 2e (Pugnani), Quantz, Roget, Spurni (Spourni), Savonetti (Schiavonetti), Smalle (?), Scarlatti, Schwindel, Vivaldi, Windelingue (Wendling), Wodicka, Wanguinseil (Wagenseil), plusieurs

(1) Bibl. nat. ms. fr. 21959. p. 394.
(2) Bibl. nat. Vm^{7}, 6284.
(3) On a reconnu les titres des opéras de J.-J. Rousseau, Philidor, Laborde, Desbrosses et Pergolèse.

recueils d'airs, menuets, concordances (contredanses) ajustées pour le violon, basses, vielles et musettes, les œuvres de Kohaut, un traité de composition de M. Bernier (1).

7. Le Clerc (Pierre), chanteur. — M. de La Laurencie a mentionné, d'après le *Mercure*, la présence de ce musicien parmi les chanteurs du Concert de la reine, de 1731 à 1741 (2). Nous le voyons encore figurer en 1760, comme « chanteur taille », dans la musique du roi (3). Retraité en 1769, il est encore nommé en 1779 dans l'état des « vétérans ».

8. Le Clerc... flûtiste. — Fétis, copiant Choron et Fayolle, appelle ce musicien *Lecler*, le dit fils d'un facteur de clavecins, frère aîné de Jean-Pierre Le Clerc, dont il sera parlé plus loin, et ajoute qu'il fut attaché en 1739 à l'orchestre de l'Opéra, et qu'il fit en 1752 un voyage en Angleterre (4). Dittersdorf le rencontra vers 1750 à Vienne (5), et quelques œuvres et copies manuscrites, datées de 1753 et 1754, et dédiées au margrave de Baden-Durlach, indiquent à cette époque sa présence en Allemagne. Ces œuvres, qui sont conservées à la bibliothèque de Karlsruhe, consistent en un livre de 6 Sonates pour flûte et basse, deux livres de chacun 6 Sonates pour 2 flûtes, et un recueil de 30 solos pour la flûte, anonymes, sauf deux, qui sont de Camerlocher et de Tartini (6). L'un de ces deux livres de Sonates à 2 flûtes est probablement une copie de l'ouvrage suivant, qui fut gravé sans date, à Paris, après 1745 (7) : Six | Sonates | a deux flûtes | sans basse | composées | par | M. le Clerc. | Œuvre Ier | gravé par Mlle Vandome | A Paris | chez le Sr Maupetit l'éditeur, cloître S. Germain l'Auxerrois | Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré, à la règle d'or | le S^r Le Clerc, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or. | A Lyon, M. de Brotonne, rue Mercière, au Saint-Esprit (8).

9. Le Clerc, facteur d'instruments à vent. Il est connu par un document que Pontécoulant a découvert aux Archives nationales et qu'il a résumé sans en indiquer la cote. C'est une requête par laquelle, en 1752, François Ferry, gendre du *feu sieur Leclerc*, et son élève, demande mainlevée d'une opposition formée à sa maîtrise par cinq maîtres luthiers faiseurs d'instruments (9).

10. Le Clerc... — Grétry, dans ses *Mémoires*, dit avoir reçu à Liége, vers 1752, les leçons de ce musicien, qu'il assure avoir été ensuite maître de chapelle à Strasbourg, — fait que jusqu'ici n'ont pas confirmé les historiens de la musique en Alsace.

11. Le Clerc... luthier, demeurait à Paris, « aux Quinze-Vingts. » M. Constant Pierre a vu de lui des étiquettes de 1761, 1768 et 1777 (10).

12. Leclerc... organiste et claveciniste. — D'après une annonce insérée dans l'*Avant-Coureur* du 1er juillet 1765, le « Pneumacorde », nouveau clavecin de

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 21963, p. 357.
(2) L. de La Laurencie, *J.-M. Leclair l'aîné*, dans le *Recueil trimestriel* de la Soc. intern. de mus., t. VI, 1905, p. 257.
(3) Arch. nat. O^1 842.
(4) Fétis, *Biogr. des mus.*, t. V, p. 246.
(5) Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 100, art. Le Clair.
(6) Eitner, t. VI, p. 102, art. Leclerc.
(7) Le privilège invoqué pour cette publication par J.-B. Edme Maupetit est daté du 18 septembre 1745 et vise collectivement un nombre indéterminé de compositions dont les auteurs ne sont pas désignés.
(8) Bibl. nat. Vm^7, 6527.
(9) De Pontécoulant, *Essai sur la facture instrumentale*, 1857, p. 125.
(10) C. Pierre, *les Facteurs d'instr. de mus.*, pp. 66 et 108

Berger, avec jeu d'orgue et crescendo « qui renfle les sons à volonté », était touché tous les jours « par Le Clerc » dans une salle des Tuileries. Il nous paraît vraisemblable d'assimiler ce claveciniste à l'organiste qui publia quinze ans plus tard, en 1780 (et non en 1785, comme l'a dit Fétis), l'ouvrage suivant : *Journal de pièces d'orgue* formant huit *Magnificat* et quatre messes, composé par M. Le Clerc, organiste des révérends Pères de la Mercy. Gravé par Mme Frere (1).

13. Le Clerc... violoniste, figure en 1765 et 1766, dans l'*Almanach des spectacles*, parmi les premiers violons de l'orchestre de la Comédie-Française. Son domicile est « rue des Cordeliers chez un tapissier, entre la rue de l'Observance et la rue de Touraine ». En 1768, il est passé de l'orchestre de la Comédie-Française à celui de l'Académie royale de musique, d'où il disparaît en 1771, quoique en 1773 l'*Almanach parisien en faveur des étrangers* le nomme encore parmi les « maîtres de violon, du nombre de ceux de l'Opéra ». Vers la même époque, il faisait partie de l'orchestre du Concert spirituel et de la musique du roi. Un « Etat des appointements conservés à différents musiciens du roi qui sont obligés de continuer le service jusqu'à ce qu'il y ait des places de vétéran vacantes », indique, en 1780, un violoniste, Leclerc, comptant dix ans de services, qui est certainement le même personnage (2).

14. Lecler,... facteur d'instruments à vent, travaillait, selon G. Chouquet, vers 1769. Les musées d'instruments de musique de Paris et de Bruxelles possèdent de lui un flageolet et une flûte (3).

15. Le Clerc (Jean-Pierre), facteur de clavecins, demeurait, d'après M. C. Pierre, en 1777-1783, rue Chapon ; en 1788-89, rue Beaubourg ; en l'an VIII, rue Simon-Lefranc (4). Peut-être faut-il voir en lui le frère du flûtiste, et le fils d'un facteur de clavecins, dont Fétis a parlé vaguement à l'article Lecler de sa *Biographie des musiciens* (5).

16. Leclerc (Michel), joueur de vielle, ne nous est connu que par un portrait gravé par Ingouf, dont une reproduction réduite a été donnée par Chouquet, dans la 2e édition de son *Catalogue du musée du Conservatoire* de Paris.

Michel Brenet.

Notre Supplément musical. — Du remarquable et récent ouvrage de M. Henri Février, *le Roi aveugle*, où nous avons apprécié une solide construction symphonique et de jolis effets de timbres, nous donnons un « interlude » original, où les successions de quartes produisent, à l'orchestre, un pittoresque effet. — Le fragment de l'admirable Symphonie de Beethoven permettra de suivre l'analyse qui est faite plus loin.

(1) Cet ouvrage fut annoncé dans le *Journal de Paris* du 27 décembre 1779 et parut en douze livraisons, dont chacune est datée d'un des mois de l'année 1780. Ce qui a causé l'erreur de Fétis, c'est que l'exemplaire de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, incomplet du titre et des derniers feuillets, a été complété par un certain G. Eppel, qui l'a daté de 1784 et 1785. — V. Fétis, t. V, p. 246, art. Lecler, et Eitner, t. VI, p. 102, qui attribue dubitativement au même musicien des contredanses de Jean Leclerc.

(2) Arch. nat. O[1] 842.

(3) Chouquet, *le Musée du Conservatoire*, édit. 1884, p. 100, n° 375. — Mahillon, *Catalogue du musée instrum.*, etc., p. 209, n° 197.

(4) C. Pierre, ouvr. cité, p. 134.

(5) Fétis, tome V, p. 246.

Opéra-Comique. — *Le Clos*, de M. Charles Silver.

Les amateurs, s'il en reste encore, de l'ancien opéra comique, auront pour cette fois l'occasion de se réjouir. Le nouvel ouvrage que vient de monter M. Carré appartient bien à ce genre traditionnel qui fit si longtemps la joie des âmes simples. Le livret disposé et réalisé suivant les conventions jadis obligatoires n'incitait guère le musicien à l'audace, ni à l'originalité. Et la musique de M. Silver, s'il est permis de le dire, s'y adapte avec une facilité qu'on pourrait souhaiter, pour cette fois, moins exacte.

Le sujet est une paysannerie sans grand intérêt. Il serait peut-être fastidieux d'en narrer par le menu les péripéties puériles Les amours villageoises de Geneviève, ses déceptions conjugales et l'ingénieux subterfuge par quoi Pierre Hennebault, son mari, raffermit, heureusement pour la morale, sa vertu prête à défaillir dans les bras de Jean Simon, son ancien amoureux, tout cela, à la scène, peut avoir quelque agrément. Froidement raconté, je crains qu'il n'en soit plus de même.

Sur cette incolore anecdote, M. Silver, ancien prix de Rome et musicien expert, écrivit une partition aimable, sans grande nouveauté et sans beaucoup de vigueur. Quelques romances sentimentales, quelques airs faciles et bien venus rappelent les charmes un peu désuets des chefs-d'œuvre du genre. J'aime moins le musicien lorsque, ainsi que dans le prélude du dernier acte, il s'essaie au style dramatique à grand effet. Mais, en somme, cet opéra comique, dont les prétentions sont modestes, s'entendra sans doute quelque temps avec plaisir.

L'interprétation en est excellente d'ailleurs. Mme Thiéry s'y montra fine comédienne et chanteuse habile. MM. Clément, Vieuille et Cazeneuve, pour ne citer que ceux-là, y firent preuve, une fois de plus, d'un talent qui n'attendit pas cette occasion pour s'affirmer. Et ces artistes évoluent en des décors exquis, encadrés d'une pittoresque mise en scène, ainsi qu'il est de tradition à l'Opéra-Comique.

La Ve Symphonie de Beethoven.

Analyse rythmique (1).

Le rythme est l'ordre systématique dans lequel se succèdent les valeurs qui constituent l'œuvre musicale. Ces valeurs sont : *le temps premier*, le *pied* (donnant lieu à une *mesure simple* ou *composée*), le *membre de phrase* (ou *kôlon*, pluriel *kôla*), la *phrase* ou *période*, la *strophe*. D'autres parties du rythme, plus considérables (*syzygie* ou couple de strophes ; *périkope* ou ensemble de plus de deux strophes formant un tout soumis à répétition), peuvent être négligées ici.

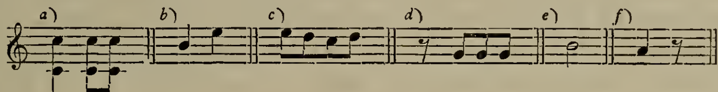
Ces parties du rythme sont *subordonnées* et non *coordonnées ;* cela signifie qu'elles ne se juxtaposent pas, mais *s'enveloppent :* la plus grande contient la moins grande.

(1) Résumé d'une leçon du Collège de France par E. Dusselier (voir notre Supplément musical).

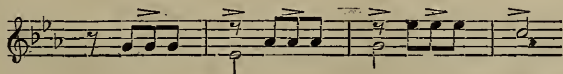
I. — *Le temps premier et la mesure.*

Ici, le temps premier, cellule de tout l'organisme, est la croche. Il est *indivisible* (conformément à l'usage antique), puisqu'on ne trouve nulle part de valeur plus petite. Cette indivisibilité du temps premier est certainement une des caractéristiques essentielles de la composition ; elle lui donne l'unité de style.

Avec ce temps premier est constituée la *mesure ;* elle est *dactylique.* Le dactyle peut avoir les formes suivantes : a) - ◡◡ ; b) - - ; c) ◡◡◡◡, que Beethoven emploie tour à tour (avec les formes nouvelles, *d*, *e*, *f*).



Cette mesure, d'un bout à l'autre de la pièce, est *simple,* c'est-à-dire formée d'un seul *pied* ou *dactyle.* Beethoven l'a indiquée par la formule $\frac{2}{4}$. Il y a là une contradiction imputable à l'incohérence de la théorie moderne, et qu'il importe de signaler. Dans l'évaluation de la mesure dactylique, les modernes ne comptent pas le nombre des *temps premiers* (comme dans la mesure trochaïque ou à 3 temps), mais le nombre de *pieds* : par exemple, si Bach met dans une mesure 4 groupes de notes contenant 3 doubles croches chacun (ex. : fugue en *do* ♯ mineur du *Clavecin bien tempéré*, II, 4), il note ainsi cette mesure : $\frac{12}{16}$ (chaque double croche est un temps premier, et le nombre de ces temps premiers détermine le numérateur de la fraction) ; mais s'il y a 3 groupes de notes contenant chacun 4 doubles croches (genre dactylique), il prendra comme numérateur de la fraction indiquant la mesure, le chiffre 3, représentant ici des *pieds* et non des *temps.* En vertu de ce principe, il notera $\frac{2}{4}$ le groupe ♩ ♩ ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; $\frac{2}{1}$ (dans la musique vocale religieuse), le groupe 𝅜 𝅜 ou 𝅗𝅥 𝅗𝅥, etc. Le signe ₵ indique toujours deux pieds. C'est une convention, admissible pourvu qu'on s'y tienne, une fois qu'on l'a adoptée. Malheureusement les compositeurs modernes (postérieurs à Bach), ne sont pas conséquents avec eux-mêmes ; pour la mesure dactylique simple, ou *monopodique* (absente des fugues instrumentales de Bach), ils emploient souvent les signes C, ₵) et $\frac{2}{4}$, usités déjà pour la mesure composée. Il peut en résulter un malentendu dénaturant la vraie physionomie d'une œuvre. Par exemple, si, dans cette Vᵉ Symphonie de Beethoven, on ne considérait pas la mesure comme simple, on aurait à peu près ceci (avec 2 ictus au lieu d'un) :



La formule de la mesure vraiment conforme au principe adopté par les modernes, devrait être ici : $\frac{1}{8}$. Il n'y a, en effet, qu'*un* ictus (après chaque barre de mesure).

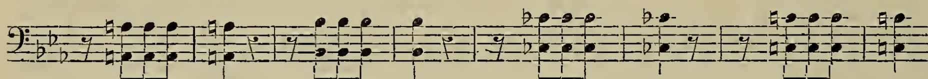
II. — *Observation générale.*

Cet ensemble de deux pages forme une seule *strophe* (suivie d'une *reprise* qui constitue l'*antistrophe*). Cette strophe se décompose en *périodes* dont les limites

sont marquées par deux petits traits verticaux (II) ; les périodes se décomposent en membres de phrase (ou *kôla*) marqués par un seul trait (I). Cette analyse est analogue à la ponctuation dans un texte littéraire ; elle est nécessaire pour l'intelligence d'une composition quelconque ; mais dans la pratique, il peut arriver qu'elle n'ait rien de rigoureux et même de sûr. En écrivant une lettre, il nous arrive d'hésiter à mettre un *point*, ou un *point et virgule*, ou *deux points* à telle place ; et si nous écrivons pour l'imprimeur, un petit problème se posera. Tous ceux qui ont corrigé des épreuves le savent bien. On a parfois le choix entre deux procédés également raisonnables. Cela n'empêche pas qu'il faut une ponctuation. De même ici, j'admettrais fort bien quelques variantes dans la manière de scander : au début de la 5ᵉ mesure (dernière ligne de la première page), on pourrait indiquer la fin d'une période (II) au lieu de la fin d'un kôlon (I) ; à la fin de la 5ᵉ ligne (2ᵉ page), la césure pourrait être modifiée, etc... Les grandes divisions théoriques du rythme n'en subsistent pas moins, et l'exécutant doit s'en rendre compte.

Autre observation générale.

Avant d'entrer dans le détail, notons une impression d'ensemble due au témoignage des yeux autant qu'à celui de l'oreille : cette strophe est écrite tout entière avec un thème très bref, de caractère énergique et décidé, d'une nature telle que la pensée musicale semble s'être présentée à l'esprit du compositeur sous forme *rythmique* (et non sous la forme d'une mélodie, ou d'un coloris instrumental, comme il arrive en certains cas). Parfois même, Beethoven reproduit son thème sous la forme du rythme pur (3ᵉ ligne de la 2ᵉ page) :



Pour traduire l'impression que me fait une telle œuvre, si brillante, et faite cependant avec si peu de chose, je me servirai d'une comparaison.

Dans la classe de dessin, le maître dit souvent à l'élève : Voici une fleur, une marguerite, une pensée, ou bien une feuille de lierre, une feuille d'iris : avec cet élément simple, dont vous disposerez comme vous l'entendrez, au gré de votre fantaisie et de votre goût, faites-nous une composition d'ensemble, soit pour un couvercle de boîte, pour coussin, pour tapis, pour mosaïque, etc. ; de là un travail d'ingéniosité et d'invention réelle, même dans les limites étroites où il faut se contenir, qui consiste à tirer le meilleur parti possible de la donnée dont on dispose, à la présenter de diverses manières, à imaginer les combinaisons les plus agréables où on peut la faire entrer ; on lui adjoint, d'habitude, quelques idées accessoires qui ont avec elle une liaison naturelle ; mais le triomphe de l'habileté, c'est d'arriver à faire quelque chose de complexe et de riche en s'écartant le moins possible de l'image prise comme type initial et comme point de départ. Si je ne craignais de faire une digression trop longue, je pourrais montrer que certains grands artistes décorateurs y ont magnifiquement réussi, et qu'en somme, dans les vrais chefs-d'œuvre, la complication la plus grande en apparence peut se ramener à l'unité, je dirai même à la persistance de la même pensée, et que là est le secret de la forte impression qu'ils nous font.

Nous avons ici quelque chose d'analogue à une composition décorative exé-

cutée d'après la méthode que je viens de dire, avec cette seule différence que le musicien opère sur une formule rythmique et non sur une forme plastique. Elle est faite avec ces quatre notes : [musical notation]. (Cf. Schumann, Symphonie en *si* ♭ ; Meyerbeer, Ouverture de *Robert le Diable*, etc ..)

De telles idées sont assez banales ; on les rencontre fréquemment chez les primitifs. Il y a des peuplades sauvages, à peu près dénuées de culture, qui ont trouvé quelque chose de tout à fait semblable à ce [musical notation]. Mais elles ne vont pas plus loin. Le génie musical consiste à créer une symphonie avec cette maigre donnée. Le compositeur est un démiurge souverain qui, avec presque rien, fait de la pensée, et construit un chef-d'œuvre éblouissant. (Voir dans le 1[er] recueil de la *Légende des siècles* de V. Hugo, la pièce se terminant par ce vers : *Car Dieu, de l'araignée avait fait le soleil !* Brahms a excellé dans ces sortes de mise en œuvre d'un motif. Il est même tombé assez souvent dans l'excès.)

Je sais bien qu'on attribue à ce motif de 4 notes un sens dramatique. Beethoven lui-même l'a accompagné de cette mention : « *So pocht das Schiksal an die pforte*, ainsi frappe le destin à [notre] porte. » C'est là une glose faite après coup, et qu'il faut entendre, je crois, *cum grano salis*. Cette symphonie a été achevée en 1808 ; mais le projet, l'idée première, remontent à 1801. Je ne me représente pas Beethoven concevant d'*abord* la lutte du Destin et de l'homme, et cherchant *ensuite* à l'exprimer en musique. Ce que l'on regarde habituellement comme le principe profond de cette œuvre me paraît être une association d'idées dont il ne faut pas exagérer l'importance.

III. — *Analyse.*

L'œuvre débute par deux *épiphonèmes* (exclamations) qui sont tous deux développés, le premier dans une période, le second dans une antipériode complémentaire ; c'est une forme assez fréquente en poésie. Ex. : le monologue de Don Diègue :

O rage ! ô désespoir ! ..

Ces épiphonèmes, à peu près absents des sonates de Beethoven, sont fréquents dans la symphonie, à laquelle ils donnent plus d'ampleur oratoire et de solennité. Quelquefois il n'y en a qu'un seul (début de la 2[e] symphonie) ; d'autres fois il y en a deux (début de l'*héroïque*) ou même un assez grand nombre. L'adagio d'introduction, chez Haydn, pourrait être considéré comme un épiphonème développé.

Les deux périodes initiales se trouvent réduites chacune à un kôlon comprenant 2 mesures. Ce membre de phrase a deux particularités : il est *acéphale*, sans tête, commençant par un soupir, et il se termine sur un point d'orgue, avec césure féminine. Quelle est la valeur exacte de ce point d'orgue ? Les chefs d'orchestre s'y arrêtent indéfiniment, sans doute en imaginant l histoire suivante : *Le Destin frappe à la porte de Beethoven*, sourd et malade, révolté contre les hommes et un peu contre lui-même. On ne lui répond pas. Silence dramatique. Point d'orgue... angoisse. *Le Destin frappe de nouveau.* On ne répond pas encore, nouveau point d'orgue. L'angoisse redouble... — Cela, c'est de la psychologie fantaisiste et non de la musique. En réalité, la blanche surmontée d'un point d'orgue est, selon le mot de Martianus Capella, une « valeur soumise à l'allongement *irrationnel* ». Cela signifie que la note doit avoir une durée supplémentaire telle que son rapport avec le temps premier soit exprimable, non par un nombre

entier, mais par ce nombre plus une fraction, de telle sorte que le rythme soit momentanément rompu. Le *mi* ♭ vaudra une mesure + 1/2, au lieu d'une. C'est l'interprétation régulière qui a été proposée pour les points d'orgue dans les chorals de Bach, et il n'y a pas de raison pour la repousser ici.

IV. — Avec cette formule de 4 notes, Beethoven construit une série de phrases qui vont s'enchaîner de façon presque continue. Cependant, pas d'autres éléments que le motif initial ! Quels sont donc les moyens à l'aide desquels le compositeur arrive à cette richesse ? J'en distingue quatre.

a) *L'harmonie.*

Le 1er épiphonème du début se trouve repris, transposé dans deux phrases particulières, puis dans une 3e, où les deux transpositions sont réunies.

1° A quelle tonalité appartenait-il ? L'hésitation était permise. Beethoven précise ; il rattache le thème à la tonalité d'*ut* mineur et il le reproduit sur chacune des notes de l'accord parfait (*mi* ♭, *sol*, *do*).

2° Il le reprend à la période suivante et le répète sur chacun des degrés où se placent les notes de l'accord de 7e de dominante d'*ut* mineur.

3° Il fait la synthèse de ces 2 formes dans une 3e période qui associe 3 fois de suite l'accord de tonique et celui de dominante. Dans cette évolution harmonique la note *sol*, qui était d'abord perçue comme dominante d'*ut*, devient à la fin, grâce à l'introduction du *fa* ♯ dans l'avant-dernier accord, tonique à son tour.

b) *Mélodie.*

Il faut remarquer : le renversement du motif (3e ligne) et de légères altérations : à la 7e et à la 8e mesure, substitution d'un intervalle de 1/2 ton à l'intervalle de tierce (substitution justifiée, comme aux mesures 10 et 11, par le désir d'accentuer l'impression tonale). Le *renversement* donne une forme nouvelle de construction.

c) *Rythme pur.*

Les 3 croches de l'épiphonème initial faisaient partie d'un kôlon sans tête (acéphale) avec une césure *féminine*. Dans les phrases explicatives qui suivent, elles deviennent une anacrouse qui donne lieu à une césure masculine et qui d'un bout à l'autre de la pièce, — sauf dans une phrase qui, au milieu, est un contraste, — fera chevaucher le pied dactylique sur 2 mesures. Pour bien marquer cela, j'ai employé presque partout la diérèse d'écriture (♪ ♫♩ au lieu de ♫♫).

d) *Les timbres.*

Ici nous touchons à un domaine nouveau. Tout ce qui précède peut se résumer en 2 mots : c'est une *analyse* tonale et un développement rythmique ; mais, *en meme temps* qu'elle est faite au point de vue « harmonie », cette analyse apparaît ici sous un second aspect : l'*orchestration.*

C'est le quatuor à cordes qui (avec les clarinettes) émet le motif initial. — Beethoven décompose le quatuor, procédé analogue à celui qui consistait à décomposer un accord de tonique et un accord de dominante ; il confie chaque partie du 1er membre de phrase à un groupe différent : d'abord les seconds violons, puis les altos, puis les 1ers violons, pendant que les violoncelles et les contre-basses tiennent la tonique. Et après qu'il a ainsi usé de l'analyse, il revient à la synthèse : les 2 accords de la fin sont un *tutti*. Il y a donc parallélisme entre l'analyse par les timbres et l'analyse par l'harmonie.

Cette première phrase se termine sur la note *sol*, mise en relief par une blanche, comme une pierre d'attente. Une pareille note ne nous donne pas l'impression d'un repos. C'est un *point et virgule* ; ce n'est pas un *point*. Nous n'aurons

l'impression de repos que quand nous serons revenus à la tonique (mesure 33, cadence imparf. ; — mesure 37, mesure parfaite).

Ici commence donc une seconde phrase, qui est à la précédente ce que le *conséquent* est à l'*antécédent* et qui forme avec elle une antipériode.

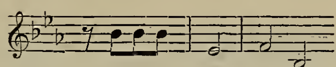
Cette seconde phrase est le développement du *fa fa fa ré* initial, de même que la phrase précédente est le développement de *sol sol sol mi* ; elle est faite avec le même motif que la première, mais elle en est en même temps très différente. Elle forme avec elle une symétrie par renversement, à la fois dans la mélodie et dans l'harmonie.

a) La suite des mesures 25-29 a un mouvement contraire (descendant) à celui des mesures 6-9 (mouvement ascendant).

b) Cette seconde phrase, au lieu d'aller 2 fois de la tonique à la dominante, comme la première, va 2 fois de la dominante à la tonique. Il y a là un 2e renversement.

A la mesure 34 commence un épisode où nous retrouvons notre motif encore renversé légèrement, modifié par une nouvelle altération organique (*do do mi mi* au lieu de *do do do mi*), et passant d'abord par tous les degrés de la gamme mineure (*do ré mi fa sol la si do*, mesures 37-44), redescendant ensuite pour se poser seulement sur les notes de l'accord parfait (mesures 44-47), revenant ensuite à l'accord de 7e de dominante pour conclure sur la tonique, et de là moduler sur le ton de *si*.

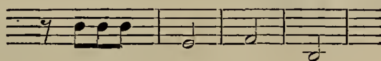
Ici, second thème, débutant par une anacrouse et ayant une parenté évidente avec le 1er :



D'abord parenté *rythmique* et mélodique ; ensuite parenté *tonale*. Beethoven a d'abord traité le *sol sol sol mi* initial, comme appartenant à la tonalité d'*ut* mineur ; il le traite ici comme appartenant à celle de *mi* ; car le *si* de la mesure précédente change de fonction ; perçu comme tonique, il est repris ici comme dominante du ton de *mi*.

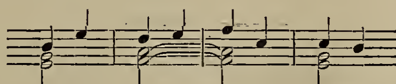
Il ne se borne pas à une simple répétition.

Il donne une suite à la formule-type, il la complète et en tire ce membre de phrase :



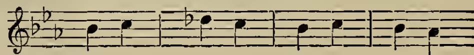
joué par les cors.

A quoi le quatuor répond :
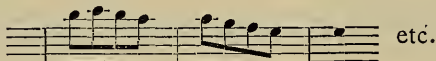


Ce second thème superposé au précédent est un *renversement* du 1er (*si-mi* au lieu de *mi-si*), ou une reprise par mouvement contraire. Il a des césures *féminines*, ce qui oppose la douceur à l'énergie. De plus, il y a une altération ryth-

mique importante : des 3 notes essentielles de ce dessin (*mi* ♭, *fa*, *si*), la 1re passe du temps fort au temps faible; il en est de même pour la dernière qui est retardée par le *do*; et pour éviter que cette sorte de variation ne fasse perdre de vue l'idée première, les basses donnent un renversement du thème fondamental (*si si si mi*). Ce rappel se renouvelle, d'abord sous la forme mélodique du renversement, puis sous forme purement rythmique (*la la la la*), etc., pendant que le quatuor, doublé de la flûte, reprend ce thème de variation :



et le continue par progression ascendante, en substituant peu à peu les césures masculines aux césures féminines jusqu'à l'accord auquel on arrive par l'intervalle de seconde augmentée. Cet accord, premier renversement de l'accord majeur de la dominante (*ré si fa la*) est le point culminant de toute cette 1re partie : de là, on redescend par un mouvement plein de grâce qui contient le rythme du thème fondamental, mais qui en varie le dessin par des broderies et des notes de passage de façon à réunir en trame *continue* ce qui était jusqu'ici morcelé. Dans



il est facile de retrouver ; le soupir initial de cette mesure est remplacé par une appoggiature *la* (c'est-à-dire par une note qui se substitue à celle que l'harmonie devait faire entendre et qui retarde un instant l'émission de cette dernière) ; il y a ensuite une note de passage (*fa*) ; de là, pour finir, on passe à une reprise éclatante, triomphale, du motif, et Beethoven conclut par une péroraison qui a 2 cadences : l'une imparfaite , l'autre parfaite, constituée par une triple résolution de l'accord de dominante sur l'accord de tonique.

En somme, je ne vois là aucune trace d'angoisse tragique, mais un modèle de *construction* aussi riche que simple.

JULES COMBARIEU.

Concerts et Informations.

Parmi les plus brillants concerts de la dernière quinzaine nous citerons :

Salle Erard. — 30 mai, récital de piano donné par Victor Gille (au programme œuvres de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, etc.).

Salle Pleyel. — Jeudi 31 mai, 7e concert donné par la Société des compositeurs de musique, orchestre de l'Opéra, dirigé par M. Paul Vidal (au programme, œuvres de G. Pfeiffer, Samuel Rousseau, V. Joncières, etc.).

1er juin, concert avec orchestre donné par Mme Hall. — 7 juin, concert donné par Mme Roger Miclos-Bataille. — 8 juin, concert donné par M. Alfred Cortot. — 10 juin, en matinée, concert donné par M. L. Wurmser et ses élèves.

Athènes. — Les concerts d'orchestre du conservatoire d'Athènes ont exécuté durant l'hiver dernier les œuvres suivantes sous la direction de M. Frank-Choisy, éphore du conservatoire :

La *Sinfonia Eroïca* de Beethoven, celle en *si* mineur n° 2 de Borodine, *Roméo et Juliette* de Svendsen, des poèmes d'Elgar, une *Sérénade espagnole* du chef d'orchestre Frank-Choisy, les ouvertures de *Tannhäuser* et des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, la *Première Ouverture*, sur des thèmes grecs, de Glazounow, etc.. etc.

Suivant une habitude consacrée, M. Choisy dirigeait par cœur ces différents programmes, ne comprenant que des œuvres données en première audition en Grèce.

Conservatoire. — On annonce que les concours publics de fin d'année pour les élèves du Conservatoire de musique et de déclamation auront lieu, comme l'année précédente, dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

Périgueux, Oran. — Une médaille de vermeil grand module a été accordée pour être décernée comme prix du ministère des Beaux-Arts, à l'une des sociétés ayant pris part aux concours de musique organisés les 3 et 4 juin courant dans les villes d'Oran et de Périgueux.

Orphéons scolaires de la Seine. — Une médaille de vermeil est mise à la disposition de M. Laurent de Rillé, inspecteur principal du chant pour être décernée comme récompense du ministère des Beaux-Arts à l'école communale qui remportera le 1er prix au concours de juillet prochain organisé entre les orphéons scolaires du département de la Seine.

Théatre du Peuple a Bussang. — Par arrêté en date du 6 juin courant, une somme de 2.500 francs a été accordée, à titre d'encouragement, au Théâtre du Peuple dirigé par M. Maurice Pottecher.

Ecoles nationales de musique — L'administration des Beaux-Arts fait actuellement frapper à la Monnaie les médailles de vermeil qui doivent être distribuées, comme prix du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, aux lauréats des Ecoles nationales de musique des départements et de l'Ecole de musique classique à Boulogne-sur-Seine.

Concours Cressent. — Le jury du 1er concours de composition musicale symphonique (fondation Cressent) vient de terminer l'examen des ouvrages déposés et a décerné deux prix :

1° L'un à M. Eugène Cools, compositeur de musique à Paris, pour une symphonie avec orchestre seul, en *ut* mineur ;

2° L'autre à M. Guy Ropartz, compositeur de musique à Nancy, pour une symphonie en *mi* majeur, avec orchestre, soli et chœurs.

Chacun des lauréats aura droit à une prime de 10.000 francs et à une somme de 1.500 francs pour frais de copie.

Opéra. — M. le ministre des Beaux-Arts a approuvé, à la date du 19 mai dernier, le choix de M. Henri Busser, qui lui a été proposé par M. Gailhard en qualité de chef d'orchestre du théâtre national de l'Opéra.

Vente de la harpe de l'impératrice joséphine. — Dans l'ensemble de meubles et de bronzes de l'époque du Premier Empire collectionnés par M. Autocolsky, et dont la dispersion vient d'être faite, à l'Hôtel Drouot, par les soins des Mes Boudin et Lair-Dubreuil, une harpe en bois sculpté et doré d'Erard, ayant appartenu à l'impératrice Joséphine, a été adjugée à 6500 francs.

Cette harpe, qui est posée sur une estrade ovale, est accompagnée d'un fauteuil tournant à fond vert et rehauts d'or, d'une boîte à cordes et d'un pupitre.

Toutes ces pièces, comme la harpe, sont de l'époque du Premier Empire.

H. Rouget.

Publications nouvelles. — *D. Ch. Prevot :* 1° « Sylvie », poésie de Boileau-Despréaux, mélodie p. ténor (1 fr. 70, chez P. Decourcelle, Nice) ; 2° « Soleil couchant », poésie de Victor Hugo, mélodie p. baryton (1 fr. 70, ibid.) ; 3° « Sommeil d'enfant », berceuse (1 fr. 70 ibid.) ; 4° « La jeune Morte », sonnet de José Maria de Heredia (1 fr. 70 ibid.) ; 5° « Ma Vie a son secret », sonnet de Félix Arvers, p. baryton (1 fr. 75, chez H. Martin, Nice).

A. Brugnoli : « 1° Mazurka italienne », pour piano (2 fr., chez E. Demets, éditeur, Paris) ; 2° « Minuetto », pour piano (2 fr. ibid.) ; 3° « Valse, en sol mineur », pour piano (2 fr. 50, ibid.).

A. Mariotte : « Sonatines d'automne » (Douceur, le Calvaire, Brume d'Automne), poèmes de C. Mauclair (5 fr., chez E. Demets, éditeur, Paris).

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 13 (sixième année) 1er Juillet 1906.

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Leçons de musique à 30 fr. l'heure et au-dessus.

Les *cours de chant*, les *cours de piano*, les *leçons* de musique en général, fourniraient un bien piquant chapitre au tableau des mœurs parisiennes ! Je me hâte de dire qu'il y a, d'un côté, quelques professeurs très éminents et très consciencieux, dont les noms estimés sont au-dessus de toute discussion, et qui demandent avec raison des honoraires en rapport avec leurs titres et leur talent; d'autre part, et dans une région plus inférieure, beaucoup de jeunes virtuoses, en quête d'un gagne-pain, sont infiniment intéressants. Mais, ces exceptions une fois faites, quelle comédie et quel bluff de la part de certains « maîtres » ! quel art de la mise en scène et de la réclame ! et, de la part du public, quelles naïves illusions ! ..

Récemment, un ami de Londres m'écrivait : « Ma fille voudrait aller à Paris pour se perfectionner, pendant quelques mois, dans l'art du chant; voulez-vous avoir l'obligeance de lui trouver un professeur renommé ? » Je n'aurais jamais cru que donner satisfaction à cette simple demande fût aussi compliqué. J'avais entendu parler de Mme N... qui, m'assurait-on, attirait une clientèle très distinguée. Je me rendis donc chez elle, à une heure normale. Rue très aristocratique. Hôtel de luxueuse apparence. La loge du concierge est un joli salon de style Louis XV. Le concierge (habit bleu à boutons d'or) a tout à fait grand air. Avec sa calvitie compensée par de beaux favoris, sa tête réalisait le type du grand avocat ou du noble huissier de ministère.

— Madame N..., s'il vous plaît.

A ces mots, le concierge planta sur le bout de son nez un binocle cerclé d'or, et, sans mot dire, me regarda. Peut-être s'étonnait-il que je restasse couvert devant lui; je crois plutôt que, m'examinant de la tête aux pieds, il cherchait à savoir si j'étais un banquier, un gros industriel, un prince russe, — un homme sérieux, en un mot, — ou bien un de ces passants négligeables, député, professeur, artiste, un de ces amateurs qui s'arrêtent devant les boutiques des marchands de diamants sans intention d'acheter.

— Avez-vous, me dit-il enfin, une lettre d'audience ? — Je dus avouer que je n'avais pas pris cette précaution. Le concierge devint alors pensif comme un homme préoccupé vaguement d'une « affaire ». Une circonstance, dont il sut profiter habilement, le tira d'un embarras qui paraissait sans issue.

— Voici justement, ajouta-t-il, la femme de chambre de Mme N... ; vous pourriez lui parler.

Et, du geste, il me désigna une soubrette qui sortait d'un escalier de service.

Aussi poliment qu'il me fut possible et en soulevant mon chapeau, j'abordai la soubrette :

— Madame N..., s'il vous plaît.

La soubrette ne mit pas sur son nez un binocle cerclé d'or, mais commença, elle aussi, à m'examiner : visiblement, d'après les reflets de mon chapeau et la coupe de mon pardessus, elle cherchait à deviner, comme disent les Américains, combien je valais. Je commençais à être amusé, plus qu'agacé. Je me faisais l'effet du Panurge de Rabelais venant consulter la Sibylle sur ses projets de mariage. Dans l'esprit de la jeune personne, je dus *passer un examen* et être *refusé,* car elle me dit :

— Certainement, Madame recevra Monsieur; mais il serait bon que Monsieur écrive à Madame et lui demande un rendez-vous.

— A-t-elle un jour de réception ?

— Oui, pour les personnes qui ont une lettre d'audience.

Je coupai court à cette série d'épreuves, et, tirant de ma poche une carte de visite :

— Veuillez remettre ceci à Mme N...; vous lui direz que j'étais venu la voir pour une jeune Anglaise qui cherche un professeur, et que je regrette beaucoup de ne pas l'avoir rencontrée, car c'était pressé.

Et je me retirai.

Le lendemain matin, dès la dixième heure, Mme N... sonnait à ma porte et entrait dans mon cabinet... Mme N..., 55 ans environ, toilette d'une simplicité savante et d'une élégance très cossue, visage discrètement rehaussé de blanc, de rouge et de noir. Avec mille grâces aimables, Mme N... s'excusa de m'avoir manqué et se mit à mon entière disposition. Elle m'expliqua que son *cours* (dirigé par une répétitrice d'élite) avait 25 élèves, qu'elle faisait travailler une heure et demie par semaine, de sorte que chacune de ces élèves, chantant à tour de rôle, avait environ dix minutes par mois pour montrer sa voix et recevoir des conseils spéciaux. Mais à côté du cours (60 fr. par mois, payables d'avance), il y avait les *leçons particulières*, données seulement, par Mme N... en personne, à 3 élèves à la fois (30 fr. par élève). — Comme je restais un peu songeur, Mme N... me parla, non sans justesse, du chant, de sa décadence, de certaines méthodes déplorables qui cassaient la voix ; puis elle me fit cette question inoubliable :

— La fille de votre ami désire se perfectionner; *en a-t-elle besoin ?*

Je fus un peu interloqué. Comment une jeune fille qui veut se perfectionner n'aurait-elle pas *besoin* des leçons qu'elle vient demander ? Mais je compris bientôt que ce mot avait un tout autre sens et se rapportait à un ordre d'idées extra-artistiques. Je me rappelai ce dialogue placé par Courteline dans la bouche de deux médecins appelés en consultation :

— Qu'est-ce qu'a notre client ? dit le premier.

— Je crois, répond le second, qu'il a un rhumatisme au foie...

— Je ne vous demande pas quelle est sa maladie, reprend l'autre ; je demande ce qu'il a, comme fortune et comme revenus !...

Comme je répondais à côté, Mme N... comprit que je faisais l'imbécile, et s'expliqua :

— Nous n'aimons pas, dit-elle, à donner des leçons à des jeunes filles qui sont dans le besoin, parce qu'elles sont pressées de débuter, pour gagner quelque chose : en pareil cas, je n'ai pas le temps de les faire étudier sérieusement en insistant sur toutes les parties de la méthode. Ce qui m'intéresse surtout, c'est l'élève qui n'a aucune préoccupation d'argent, et avec qui on peut travailler bien à loisir, longuement, d'une façon tout à fait artistique...

Continuant à faire le naïf, je demandai à consulter mon ami de Londres, et fis espérer une réponse qu'on attend encore.

Depuis cette expérience qui m'a paru instructive, j'ai eu plusieurs occasions de voir l'énorme place occupée par le snobisme ou la superstition dans les « cours de chant ». Un soir, j'étais dans un théâtre privé, et, malgré moi, j'entendais sans l'écouter la conversation de deux jeunes femmes très élégantes :

— Avez-vous repris vos études du chant ?

— Oui, je vais chez de R... ; nous sommes quatre, qui passons le mercredi soir un quart d'heure chacune.

— Combien vous prend-il ?

— C'est comme d'habitude : *cent francs la leçon.*

Du côté de la musique instrumentale, mêmes exagérations ; une excellente artiste, qui s'appelait alors Mme M.-R., avait pour élève une Américaine qui, obstinée à suivre ses leçons, lui payait 50 fr. la demi-heure, la faisait jouer presque tout le temps, et, lorsqu'elle était au piano, soulevait le bas de sa robe pour voir comment elle mettait la pédale !...

*
* *

Nombreuses sont les illusions du public, et il est peu probable qu'on les dissipe jamais.

D'abord, beaucoup trop d'élèves, se trompant sur leurs vraies aptitudes, poursuivent un talent impossible, et s'obstinent à des études dont il faudrait avoir le courage de les détourner, parce qu'elles resteront sans résultat. En second lieu, certaines gens s'imaginent que l'art est communicable comme une chose matérielle, qu'il est fait de recettes comme la cuisine, et que si elles prennent suffisamment de leçons avec M. X..., ténor ou pianiste célèbre, elles finiront par chanter ou par jouer comme M. X... lui-même. Elles croient naïvement que si tel artiste est considéré comme un grand maître, il le doit à certains procédés dont il a le secret, mais qu'il fera connaître ces procédés si on le paie à raison de leur importance. Tout cela est enfantin et n'a d'explication que dans l'embarras où l'on est de dépenser beaucoup d'argent.

Tous ceux qui aspirent au titre de virtuoses et qui sont encore dans la période d'études devraient se pénétrer des deux vérités suivantes :

1° *Dans chaque art, il y a un minimum de principes connus qu'il faut absolument posséder, mais qu'un bon praticien peut indiquer tout aussi bien qu'un grand maître.* En matière de chant, il faut apprendre à respirer; il faut poser la voix et ne pas la faire trembler *autour* de la note; il faut avoir une émission franche; il faut savoir distinguer les registres et travailler les notes faibles de façon à rendre l'organe homogène... En matière de piano, il faut jouer sans raideur et avec égalité. Voilà les axiomes qui ne réclament pas l'intervention d'un Tamagno ou d'un Rubinstein. Pour le chant, un maître est nécessaire, car l'élève s'entend mal lui-même et peut ne pas s'apercevoir des fautes qu'il commet à chaque instant; pour le piano, j'ose dire que le maître est inutile. Si vous vous appliquez à faire des exercices sans raideur de la main et du bras, avec une égalité parfaite dans l'intensité et la durée des sons, et si vous arrivez à posséder ces deux qualités fondamentales, vous pourrez jouer tout ce que vous voudrez.

2° *Ce qui est nécessaire au virtuose, en dehors de ces règles, ne s'apprend pas, ou s'apprend de façon très insuffisante auprès d'un professeur.* En dehors de l'application des règles essentielles, il y a l'interprétation des œuvres, la question des « effets » et des « nuances » : et c'est sur ce point qu'on se trompe le plus gravement. Pour arriver à comprendre une œuvre comme une sonate de Beethoven ou un concerto de Bach, ce n'est pas de la musique proprement dite qu'il faut faire : *c'est une culture générale de l'esprit qu'il faut acquérir.*

J'assistais un jour à une classe de piano dirigée, au Conservatoire, par un maître éminent. L'élève — un enfant de 14 ans — venait de jouer une pièce de Bach, cor-

rectement. Le professeur cependant n'était pas satisfait, il s'en faut : « Vous tapez comme un sourd ; vous n'y comprenez rien, etc... » Et en écoutant cette vive réprimande, je me disais : « Ce qui manque à ce jeune pianiste, c'est quelque chose qui n'est pas pianistique ; c'est l'éducation *générale* de l'esprit et du goût; c'est une intelligence qu'il formerait en sortant de sa spécialité, en allant à la Comédie-Française pour voir jouer du Corneille et du Molière, à la Sorbonne ou au Collège de France pour entendre quelques leçons de littérature et d'histoire ! Cette formation générale de l'esprit, indispensable à l'artiste (à moins qu'il n'ait un don inné et exceptionnel), ce n'est pas à un spécialiste qu'il faut la demander : c'est à tous ceux — dans la mesure du possible — qui s'occupent des choses de l'esprit ».

J'irai plus loin : si l'on procède autrement, et par voie directe, on s'expose à de sérieux dangers. Un des plus grands peintres de ce temps-ci, Henri Martin, disait un jour devant moi : « Une fois que l'élève connaît la grammaire de son art, le séjour dans l'atelier d'un maître ne lui est pas nécessaire, et peut lui être nuisible. » Rien de plus vrai, en musique aussi ! Je ne veux pas dire qu'en se mettant à l'école d'un « maître », l'élève s'expose à perdre sa personnalité (car la personnalité est chose bien rare) ; je veux dire qu'il fait une œuvre ou dangereuse, ou inutile.

Dangereuse, parce que l'analyse qui cherche partout des « nuances » à faire et des « effets » à produire dans l'exécution d'une œuvre musicale, aboutit forcément à de graves ou puériles erreurs ; inutile, parce que si l'on veut à tout prix des leçons d'interprétation, rien n'est plus aisé que d'en trouver — et de parfaites — à des prix très modérés.

Un de mes amis me parlait de la maîtresse de piano — d'ailleurs très distinguée — qu'il a donnée à sa fille, et m'expliquait ainsi la méthode employée : « Le professeur propose une composition à étudier, par exemple une sonate de Beethoven ; et l'élève doit chercher, dans cette sonate, tous les détails intéressants qui lui paraissent demander une nuance d'exécution particulière : à la leçon suivante, le professeur rectifie s'il y a lieu, et fait découvrir à l'élève une foule de choses qui lui ont échappé ». Mauvaise méthode ! elle fait consister la musique en une série de devinettes. Jouez une sonate de Beethoven correctement (au point de vue du rythme), voilà d'abord l'essentiel ; le chef-d'œuvre porte en soi son éloquence et n'a pas besoin de votre imagination. Un professeur « éminent » — c'était le cas d'un pianiste comme Bülow et c'est parfois celui d'un virtuose comme Planté — est très souvent un monsieur qui raffine à côté, et qui substitue sa propre pensée à celle d'un Beethoven ou d'un Mozart.

Si enfin l'élève veut absolument des « leçons d'interprétation » ou « de style », il les trouvera, soit au théâtre pour le chant, soit au concert ; et elles ne lui coûteront pas cent francs l'heure !

Donc, étudions sérieusement les règles élémentaires de l'art auquel nous nous destinons, et rendons-nous maîtres de ces règles ; ne nous imaginons pas que le talent se débite, comme une marchandise où il suffit de mettre le prix, et comprenons bien que pour dépasser le niveau de la simple correction, pour interpréter convenablement une œuvre musicale, il faut souvent avoir fait autre chose que de la musique.

JULES COMBARIEU.

Sur l'enseignement musical au moyen âge.

Le moyen âge, pas plus que l'antiquité, n'a connu d'écoles qui fussent spécialement consacrées à l'étude des diverses branches de l'art musical.

Cela tenait à la constitution sociale de ces temps. La musique, en tant qu'étude spéculative, c'est-à-dire restreinte à la connaissance de ses lois, de ses formes, de sa composition, faisait partie de l'enseignement général. Dans les vieux cycles, on travaillait la musique en son rang, entre la grammaire et l'arithmétique : tous ceux qui étudiaient les « sept arts libéraux » possédaient donc la science musicale, sinon sa pratique.

L'exécution musicale était divisée en plusieurs classes. La musique profane, celle des citharèdes et des aulètes, et plus tard des trouvères et des jongleurs, avait ses théoriciens et son enseignement, mais non pas réunis en une même école ; ce qu'un savait, il l'apprenait à l'autre, et il est à croire qu'il s'agissait plus souvent, chez les instrumentistes ou chanteurs de profession, d'une imitation purement mécanique ou traditionnelle que d'une science connue des seuls maîtres.

Cependant, l'un et l'autre se rencontraient, et c'est ainsi que Théodoric et Boèce envoyèrent à Clovis le citharède savant dans la musique romaine que celui-ci leur avait demandé pour Paris ; il paraît même probable, d'après les textes, que ce musicien était destiné à professer dans les écoles (1). Ce serait donc là le premier ancêtre connu de nos professeurs du Conservatoire et de la *Schola*.

Dans la musique sacrée, il en était tout autrement. La religion apparaissait comme l'œuvre la plus importante de la vie, et la splendeur du culte était la fête par excellence, où tous les désirs tendaient, où les plus nobles aspirations de l'homme étaient satisfaites.

A côté des principaux lieux de culte l'Église institua donc des écoles de cléricature, et parmi elles un noyau plus choisi, formé des plus belles voix, la *Schola cantorum* (2). Ces écoles de chanteurs recevaient soit les enfants présentés par leurs parents, soit ceux qu'on recrutait dans les écoles, et qui déjà manifestaient des dispositions pour la musique. Des fondations assuraient l'entretien des orphelins, ou des élèves dont la famille manquait de ressources.

Nous n'avons pas de renseignements sur la formation vocale de ces enfants : nous constatons seulement, par les longues et expressives vocalises que renferment les chants liturgiques, que l'art du chant devait être assez poussé. A la base de l'enseignement musical proprement dit se trouvait du reste l'étude de tous les éléments de la diction ; plus haut, l'élève était initié aux combinaisons des pieds, des mètres et des « nombres », en même temps qu'au solfège.

Deux notations étaient en usage : à l'école, d'abord, la notation par lettres, ou par signes conventionnels, reproduits sur le *monocorde*, et par laquelle on connaissait la suite et les rapports des sons Le monocorde était donc à l'ensei-

(1) On trouvera les textes dans les *Variorum* de Cassiodore

(2) On sait que la plus célèbre était la *Schola cantorum* de Rome, fondée ou organisée, paraît-il, par le pape Grégoire le Grand, à la fin du VIe siècle.

gnement, vers la fin de l'antiquité et le haut moyen âge, ce qu'est le piano dans nos classes actuelles de musique. Les mélodies étudiées par les auditeurs étaient ainsi régulièrement écrites, et la transmission du répertoire s'effectuait aussi normalement qu'avec nos systèmes modernes de notation.

Mais, pour l'exécution, point de livre, point de partition, sinon entre les mains du chef de chœur ou du soliste ; et encore ce « codex » était-il noté avec cette sténographie musicale qu'on nommait « notation usuelle (1) » et dont nous appelons les signes « neumes ».

C'est donc, on le voit, une erreur de croire, — et elle est trop répandue. — que le haut moyen âge n'a connu que la notation neumatique, et que les mélodies ainsi écrites ne s'exécutaient que traditionnellement : la notation neumatique ne fut qu'un aide-mémoire des chants étudiés à la classe avec l'une des notations alphabétiques.

Le texte même des traités le suppose du reste, quand il ne l'exprime pas formellement : au IX[e] siècle, Aurélien de Réomé parle, dans son cours, des tropes de transposition, de manière à montrer que l'élève est capable de transposer vocalement les mélodies dans une échelle donnée, comme d'exécuter, en prenant pour finale le ton dorien avec les modifications nécessaires, un chant liturgique écrit sur la finale mixolydienne. (*Sol* majeur sans sensible transposé en *ré* avec *fa* dièse.) L'étude de tous ces tons se faisait au moyen du monocorde et de ses notations.

Quand la polyphonie commença à se former, au IX[e] siècle, quelques chanteurs seuls y prenaient part ; ce n'est que bien longtemps après qu'on y introduisit les voix d'enfants.

Une nouvelle forme s'ajoutait à l'enseignement existant : les jeunes élèves apprenaient, en même temps que l'art de chanter à plusieurs parties, celui de composer. L'orgue était l'instrument spécialement affecté à ces études. bien avant sans doute qu'on prît l'habitude d'en exécuter des pièces à l'église. Au moins les clercs qui pendant plusieurs siècles portaient le titre d' « organistes » n'étaient point des instrumentistes, mais des chanteurs d' « organum », la forme la plus usitée de la polyphonie naissante.

Des « scholae » fort importantes ajoutaient même à tout cela l'étude et la facture d'instruments divers : c'est ainsi que nous possédons un traité et des tablatures du XI[e] siècle, des plus intéressants pour les origines de l'art du facteur (2).

Mais tout ce qui se faisait d'études musicales n'empêchait pas les autres ; les petits et grands élèves des « scholae cantorum », et plus tard, des « maîtrises » ou « psallettes », étaient tenus aux leçons de toute nature qu'ils recevaient, jusqu'au jour où un examen les en dispensait définitivement (3).

AMÉDÉE GASTOUÉ.

(1) Cf. le traité d'Hucbald, dans Gerbert, *Scriptores*, I.

(2) Ces écrits ont pour auteur un Notker qui vécut au XI[e] siècle, et qu'il ne faut pas confondre avec le principal auteur des proses, Notker le Bègue, qui vécut au IX[e].

(3) On trouvera de très curieux renseignements sur ce sujet dans F.-L. Chartier, *L'ancien Chapitre de N.-D. de Paris et sa maîtrise*. Paris, 1897.

Relativité de la conception harmonique.

L harmonie a pour objet l'étude des *agrégations de notes* ou *accords*.

Comme toute branche de l'activité humaine, l'harmonie a évolué selon une loi remarquablement identique. L'harmonie n'a donc pas une valeur absolue et immuable, mais une valeur relative à une époque, aux pays et même aux écoles. Elle change constamment, et la caractéristique de sa vitalité est une différenciation continue. Telles agrégations de notes qui autrefois étaient considérées comme d'extravagantes audaces nous semblent aujourd'hui fort naturelles et fort simples. L'harmonie a donc évolué. Dans quel sens et quels sont les différents stades par lesquels elle a passé, c'est ce que je voudrais examiner d'une manière tout à fait succincte.
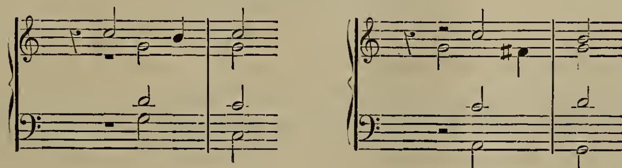
L'harmonie a un double but, selon qu'elle considère l'accord à *l'état de repos*, ou à *l'état d'enchaînement.*

Il n'y a qu'un accord : *l'accord parfait*. De cet accord sont dérivés, selon une loi constante, les autres accords qui, en réalité, ne sont que l'extension et l'épanouissement de cette unité primordiale. Sous ce rapport, l'harmonie a évolué toujours dans le sens du plus *dissonant*, si on veut conserver à ce mot le sens qui lui est attaché couramment. C'est ce que j'essaierai de montrer.

Les premiers balbutiements d'art polyphonique remontent à une époque relativement éloignée, au xe siècle. Les premiers essais furent des accompagnements en quinte ou en quarte d'un *cantus firmus* : c'était la *diaphonie*. Plus tard, des chanteurs expérimentés improvisèrent des chants différents sur le même *cantus firmus* : ce fut le *déchant*. Le principe de la musique polyphonique était découvert et au xve siècle, après de longs et patients tâtonnements, l'art polyphonique est constitué, il s'épanouira au siècle suivant.

Le premier embryon de la dissonance réside dans la note de passage, déterminant des frottements avec les notes réelles des accords parfaits, seuls en usage tout d'abord. Ce procédé était déjà employé dans les périodes assez anciennes, et la dissonance de passage résultant de ces frottements dut inciter les compositeurs à en provoquer de plus réelles et de plus caractérisées.

Mais le véritable principe de la dissonance semble avoir reposé sur une *préparation* préalable. Sous cette forme, la dissonance ne fut guère pratiquée tout d'abord que vers la fin d'une période musicale, sans doute pour donner plus de relief à la cadence ou à la demi-cadence qu'elles amènent presque toujours. C'est ainsi qu'elle est employée chez Jan De Okeghem, Jakob Hobrecht et Josquin Deprés Les formules suivantes se rencontrent souvent, soit que la phrase aboutisse à un repos complet, soit à un repos sur la dominante :



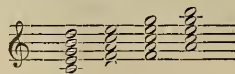
Beaucoup plus rarement, on trouve chez les mêmes auteurs l'usage de la note dissonante procédant par broderie supérieure.

Avec Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus et autres polyphonistes de la même époque, la dissonance est plus fréquente. Ils n'en bornent pas l'emploi seulement à des fins de phrase, mais ne craignent pas de l'employer à d'autres endroits que les cadences de repos. On trouve chez eux, mais toujours préparées, bien des dissonances qui plus tard seront d'un usage courant.

Peu à peu ces dissonances, qui tiraient leur raison d'être de l'effort mélodique général de l'œuvre et n'avaient qu'une existence transitoire, prirent une valeur absolue, indépendante du milieu dont elles furent extraites. On s'habitua à considérer ces agrégations de notes pour elles-mêmes, on les priva de leur préparation, et ces groupes ainsi isolés furent doués d'une existence autonome et séparée. L'harmonie — du moins en tant que branche de l'art musical s'occupant des simultanéités de notes — prenait une conscience plus distincte d'elle-même. Deux événements hâtèrent à cette époque (fin du XVIe siècle) le mouvement harmonique qui se dessinait : d'une part, la musique d'orgue, d'autre part, l'apparition de la basse continue. Celle-ci semble être née du besoin qu'éprouvaient les organistes italiens de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe de simplifier l'écriture. Il semble que la basse continue ait été, à son origine, un moyen mnémotechnique permettant à l'exécutant de se rappeler certaines agrégations de notes trop difficiles à embrasser d'un seul coup d'œil. Les monodistes italiens eurent recours à cet artifice pour accompagner leurs chants, et cet usage se généralisa rapidement.

Durant les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, l'harmonie, obéissant à des raisons d'ordre expressif ou dramatique, se chargea de nouveaux éléments dissonants. Chaque apparition d'éléments nouveaux fut le prétexte à de violentes controverses, que le novateur soit Bach, Rameau, Beethoven, Wagner, Franck, et d'autres parmi les contemporains. Et les adversaires résolus de ces intrusions, qui dérangeaient et troublaient l'apathie de leur sens musical, mobilisaient en grande hâte les principes ultimes de l'Art, du Beau et du « Sur-Beau », anathématisaient les intempestifs novateurs qui, du reste, n'en poursuivaient pas moins leur apostolat esthétique. Et cependant la loi historique qui présidait à cette émancipation de l'accord dissonant était toujours la même : une note formant dissonance préalablement préparée, puis se privant de cette préparation.

Toujours en vertu de cette même loi apparaissent actuellement de nouvelles agrégations qui à certains ont paru insolites et antimusicales. Ainsi, indépendamment des accords de neuvième du 5e degré de la gamme, on emploie des accords de neuvième placés sur d'autres degrés. Dans la tonalité d'*Ut*, par exemple, on emploie d'une manière absolue les accords suivants :

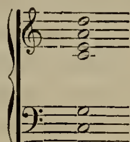


qui sont d'une douceur remarquable.

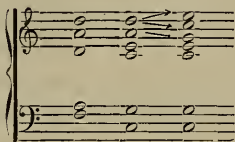
Chacun de ces quatre accords peut se ramener à un accord parfait-type. Dans le premier, les notes *Si* et *Ré* peuvent être envisagées comme étant le résultat de préparations dont la résolution aurait lieu sur le *Do* ; en sorte que l'accord parfait se retrouverait à la base de cet accord. Une explication identique pourrait être appliquée aux trois autres accords. Ces quatre accords — que nous prenons comme exemples à tout hasard parmi tant d'autres dont l'usage est rigou-

reusement interdit dans l'enseignement officiel (?) — se retrouvent chez des auteurs plus anciens, mais préparés. Les modernes, eux, suppriment la préparation et emploient l'accord d'une manière absolue, comme firent les premiers compositeurs qui osèrent employer l'accord de septième de dominante, par exemple, et se dispensèrent de préparer cette septième. Les modernes sont donc en parfaite concordance avec la tradition historique, et les accords qui font pousser les hauts cris aux conservateurs des traditions harmoniques (?) pourraient bien devenir la norme dans un laps de temps peu éloigné.

Soit encore l'agrégation suivante :



Les notes *La* et *Ré* peuvent être considérées, le *La* comme la résultante d'une préparation se résolvant sur le *Sol*, et le *Ré* comme la résultante d'une préparation se résolvant sur le *Do* ou le *Mi*.



Et sous cette agrégation, en apparence si compliquée, on retrouve toujours l'accord parfait.

De même, les accords dénommés *altérés* ont obéi au même principe. Ici la préparation de la note altérée résidait autrefois dans l'audition préalable de la note non altérée, préparation que suppriment volontiers les modernes, pour obtenir certaines agrégations considérées comme anormales et comme des manifestations d'anarchisme et des symptômes dangereux d'hystérie musicale.

Ainsi donc, la différenciation des accords dissonants s'est effectuée conformément à une loi toujours identique à travers les divers moments de l'histoire musicale : *L'accord dissonant est un dérivé épanoui de l'accord parfait. Son principe de formation réside dans la préparation de la note formant dissonance, préparation dont l'accord s'est débarrassé dans la suite pour exister par lui-même.*

Jusqu'ici, je me suis occupé de l'accord considéré en lui-même, sans me préoccuper de ses rapports possibles avec d'autres accords. Selon quelles conditions devront-ils s'enchaîner ? Ces enchaînements semblent s'être ordonnés suivant l'idée que l'on avait de la tonalité. Comme les divers accords, la conception de la tonalité a évolué et changé. Et ces divers changements ont exercé une grande influence, soit sur les accords eux-mêmes, soit sur leurs enchaînements. Les rapports de plus en plus étendus d'une tonalité initiale à d'autres tons ont provoqué des enchevêtrements d'accords plus complexes et toujours plus riches.

La tonalité peut être considérée comme un point central autour duquel gravite une œuvre. Elle est la raison essentielle de l'orientation et de la disposition des éléments qui concourent à sa formation.

Au XVIe siècle, chez les maîtres de l'École polyphonique, la tonalité se réduit à sa plus simple expression : tonique, dominante. Au fond, c'est toujours la conception grégorienne qui persiste. Ce fait explique pourquoi nombre de pièces débutant à la tonique terminent à la dominante. Dans les cantilènes grégoriennes, il arriva assez fréquemment de confondre le *mode plagal* avec le *mode authente* : cette confusion provenait de l'identité des intervalles dans les deux tétracordes. En conséquence, on nota souvent en authente ce qui devait être noté en plagal, et inversement. Il y avait donc *échange de mode*, mode étant pris ici dans son acception grégorienne. — De plus, la modulation de l'authente au plagal était une modulation très fréquente, l'authente étant une *tonique* et le plagal une *véritable dominante*. Le phénomène qui s'était produit *mélodiquement* dans les cantilènes grégoriennes, se reproduisit plus tard *harmoniquement* dans les œuvres du XVIe siècle, l'*authente* étant l'équivalent du *ton de la tonique*, le *plagal* étant l'équivalent du *ton de la dominante*.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, le cadre de la tonalité s'élargit. Les rapports ne se bornent plus à de simples relations entre la tonique et la dominante, comme au XVIe siècle. Les modes majeur et mineur s'affirment davantage, s'établissent d'une manière décisive et vont déterminer une conception plus complexe de la tonalité. Celle-ci étend ses ramifications non seulement à sa dominante supérieure (*dominante* proprement dite), mais à sa dominante inférieure (*sous-dominante*) De plus, le relatif majeur ou mineur avec sa dominante supérieure et inférieure deviendra également partie intégrante de cette tonalité. Au lieu de deux éléments, on se trouve donc en présence de six. Ainsi, font partie de la tonalité d'*Ut*, les tonalités suivantes :

UT
- Dominante supérieure : SOL.
- Dominante inférieure : FA.
- LA Min (relatif)
  - Dominante supérieure : MI.
  - Dominante inférieure : RÉ.

Cette conception de la tonalité régnera du deuxième tiers du XVIIe siècle à la première moitié du XIXe. C'est selon ce système que Rameau, Bach et Gluck construiront leurs chefs-d'œuvre et que s'établira le principe de la fugue.

Au XIXe siècle, cette conception s'élargit de nouveau et les rapports d'une tonalité donnée s'étendent à un plus grand nombre de tons. Dans les deux époques précédentes, elle s'est développée conformément au principe de quinte, soit supérieure, soit inférieure. Au XIXe, la tierce mineure ou majeure, soit supérieure, soit inférieure de la tonique, sera le principal facteur qui permettra à la tonalité d'atteindre à des tons considérés jusqu'alors comme très éloignés et à enrichir ainsi le domaine harmonique. En sorte que la tonalité d'*Ut*, par exemple, peut entrer en relation, grâce au principe de tierce, avec les tons suivants :

UT
- 3e inférieure
  - Mineur : *La* ♮ majeur.
  - Majeur : *La* ♭ majeur.
- 3e supérieure
  - Mineur : *Mi* ♭ majeur.
  - Majeur : *Mi* ♮ majeur.

Cette conception de la tonalité fut appliquée par Beethoven dans les œuvres de sa deuxième manière, et surtout dans ses dernières œuvres dont se réclamèrent Wagner et César Franck. Dans le courant du siècle, ceux-ci furent les

continuateurs de ce système, et Vincent d'Indy, de nos jours, lui a donné une forme nettement consciente et beaucoup plus élargie.

Pour certains musiciens modernes, la tonalité a perdu l'importance que jusqu'ici elle n'avait cessé d'avoir. La tonalité ne leur semble pas un facteur nécessaire de l'expression musicale, du moins en tant que cette tonalité ait besoin d'être affirmée et confirmée. L'expression, pour eux, semble résider dans une opposition continuelle et harmonieuse plutôt que dans une convergence vers une tonalité centrale. Nulle ligne arrêtée, mais de l'impression très en rapport avec les inquiétudes imprécises et les aspirations vers un idéal non défini de certains coins troublés de l'âme moderne. La couleur pittoresque détermine des successions de tons très éloignés et provoque ainsi des enchaînements d'accords des plus séduisants et des plus hardis.

Durant ces diverses périodes, les enchaînements d'accords ont évolué vers une complexité toujours plus grande, se limitant aux exigences de la tonalité qu'ils ont pour rôle d affirmer, du moins dans les trois premières périodes, ou bien outrepassant cette tonalité qu'ils ne reconnaissent pas et dont ils mettent la valeur en doute, comme le veulent quelques modernes.

Après avoir traité de l'accord considéré en lui-même et de ses enchaînements, je voudrais examiner ce que l'on a appelé pendant longtemps la *valeur attractive* de certaines notes dans les accords dissonants. Ont été considérées comme notes attractives toute *note sensible* et toute *dissonance*. Par conséquent, en tant que telles, elles nécessitaient une *résolution*, c'est-à-dire que l'accord impliquant ces notes ne formant pas repos par lui-même, exigeait le retour vers un accord parfait. L idée corrélative de la résolution d'une note est sa *préparation*. On a vu que nombre d'accords se sont dispensés — et de bonne heure — de toute préparation, pour exister par eux-mêmes. Dans l'histoire de l'harmonie, le rôle de la préparation d'une dissonance semble avoir été moins important que le rôle de sa résolution qui, elle, a été considérée comme capitale. Et cependant on rencontre certaines notes attractives fort capricieuses et nullement désireuses de se conformer à la norme : ce sont les *résolutions contrariées*. — Actuellement, cette valeur attractive est mise en suspicion, et en conséquence, la résolution normale de nombre d'accords dissonants se fait comme elle peut, lorsqu'elle ne se fait pas du tout. C'est ainsi que l on trouve employés des enchaînements de septièmes, de secondes et de neuvièmes, et ces successions, notre oreille les admet, et y trouve un charme particulièrement prenant et séduisant.

La raison de ces enchaînements provient peut-être du fait que notre sentiment musical n'accorde plus la même valeur aux notes composant nos échelles modales, soit que ces échelles déplacent leur tonique, soit qu'elles tendent à s'écarter de plus en plus de la conception traditionnelle du mode majeur et mineur pour revenir à celle des vieux modes grégoriens. Qui sait ? Peut-être dans un avenir plus ou moins lointain, on se servira de tétracordes au lieu de gammes.

Nous terminerons en reconnaissant à l'harmonie un grand pouvoir expressif. Par d'habiles dispositions et d'heureux enchaînements d'accords, elle renforce à un très haut degré la valeur intrinsèque et expressive du thème dont elle est l'ornement et la parure. Elle anime ce à quoi elle s'applique, et, par la variété de ses couleurs, l'imprévu et la magie de ses agrégations, elle émeut et captive non seulement l'oreille, mais encore les fibres les plus délicates de notre sensibilité.

PAUL LE FLEM.

Note sur les différentes espèces de mesures.

Nous employons, dans notre système moderne d'écriture musicale, une quantité, à la vérité trop abondante, de mesures de différentes espèces. Il suffirait de deux mesures à deux temps, de deux à trois temps, de deux à quatre temps, l'une simple, l'autre composée, pour obtenir le même degré de précision dans la mesure de la durée.

Les mesures les plus employées actuellement sont :

à 2 temps : $\frac{2}{4}$ (simple) à $\frac{6}{8}$ (composée),

à 3 temps : $\frac{3}{4}$ (simple) à $\frac{9}{8}$ (composée),

à 4 temps : $\frac{4}{4}$ (simple) à $\frac{12}{8}$ (composée) ; autrement dit, pour les mesures simples, celles dont le dénominateur (chiffre inférieur) est 4, lequel représente la *noire*, quart de la *ronde*, et pour les mesures composées, celles dont le dénominateur est 8, qui indique la *croche*, huitième de la *ronde*.

Il est évident qu'un même air écrit dans plusieurs mesures variant entre elles par l'unité différente de temps, comme, par exemple, les mesures à $\frac{3}{2}$, à $\frac{3}{4}$, à $\frac{3}{8}$, produira pour l'oreille absolument la même impression, quelle que soit l'unité de temps employée. L'air *Au clair de la lune*, écrit à $\frac{2}{2}$, à $\frac{2}{4}$, ou à $\frac{2}{8}$, donnera à l'auditeur identiquement le même air sous ces trois formes d'écriture, si la même durée est attribuée à chaque temps de ces différentes mesures.

On a souvent cherché pourquoi les compositeurs ne peuvent se décider à adopter, comme nous le disons plus haut, l'usage d'un seul type pour les mesures simples, celui qui donne une noire pour unité de temps, et d'un autre type, avec la noire pointée par temps, pour les mesures composées ?

La réponse est facile à trouver : un compositeur doué de sentiment délicat n'écrit pas seulement pour les *oreilles*, mais encore pour les *yeux*. A cette intention, il choisit de préférence une mesure dont l'écriture représentative lui paraît être en parfaite conformité avec le caractère appartenant à son œuvre ; pour les œuvres d'un style large, majestueux, il emploie les mesures ayant des valeurs longues comme unité de temps ; au contraire, les mesures dont chaque temps est occupé par une valeur brève, sont choisies par lui pour les morceaux d'un mouvement animé, d'une allure légère et brillante.

Par exemple, ce même compositeur se résignera difficilement à écrire une valse espagnole, au mouvement alerte et rapide, dans une mesure à $\frac{3}{2}$ donnant pour chaque temps une blanche (valeur longue), alors que celle à $\frac{3}{8}$, ayant pour chaque temps une croche (valeur brève), lui semblera devoir produire à *l'œil* du lecteur une impression plus conforme à l'allure légère et au mouvement rapide de cette valse.

Telle est la raison qui peut expliquer l'usage persistant de toutes ces variétés de mesures.

Cette manière de procéder avait sa raison d'être dans l'ancien temps, alors que l'on ne connaissait pas encore les moyens d'indication des divers mouvements dont nous nous servons aujourd'hui, avec des termes spéciaux et surtout avec le métronome.

On ne peut que former le vœu de voir un jour restreindre le nombre de toutes ces mesures qui sont un sujet de difficulté superflue dans l'étude et la lecture de la musique.

Paul Rougnon,
professeur au Conservatoire de musique.

Notes sur les études de piano.

M[lle] Blanche Selva occupe dans le monde musical contemporain une place d'élection. L'originalité de son tempérament artistique lui a attiré des sympathies nombreuses, et son interprétation de la musique moderne du piano est à ce point vivante et personnelle que la *Revue musicale* a pensé faire réellement œuvre d'actualité en demandant à cette remarquable artiste de nous exposer les idées directrices de son enseignement.

N. D. L. R.

Monsieur,

Puisque vous désirez connaître mes idées sur la pédagogie musicale, je vous dirai simplement les principes que je m'efforce de mettre en pratique dans mon enseignement.

Un pianiste doit être un artiste qui se sert du piano pour exprimer les idées, les sentiments et les impressions contenus dans la musique. En dehors de cela, il est un être inutile, nuisible par conséquent.

La tâche du professeur sera de faire comprendre à l'élève qu'il devra *servir* la musique et non se servir d'elle.

Il devra s'attacher avant tout à développer l'amour de la musique, à faire connaître les formes musicales, les écoles et les styles.

Quant au mécanisme, il sera représenté à l'élève comme un moyen, jamais un but.

Au point de vue pratique, le professeur fera travailler, dès le début des études, des œuvres de toutes les époques et de tous les auteurs, en apprenant aux élèves à les différencier.

En livrant une œuvre à l'étude, le professeur l'expliquera, en indiquera la forme, le plan et le développement.

Quand une forme musicale aura été suffisamment étudiée, il fera analyser par l'élève une œuvre similaire, pour s'assurer que ses explications précédentes ont été assimilées et comprises.

Il sera excellent que le professeur exécute lui-même la pièce à l'élève, pour qu'il puisse en dégager une impression générale.

Mon avis est qu'il ne faut demander le perfectionnement des œuvres ni au débutant, ni à l'élève de moyenne force. L'obliger à rester longtemps sur une même œuvre lui fait perdre un temps précieux, l'ennuie et laisse son esprit inactif.

Faire connaître le plus de musique possible, voilà le vrai moyen d'élargir la compréhension de l'élève. Le mécanisme gagnera au changement continuel de travail et y acquerra une sûreté, une solidité absolues. Tant au point de vue de l'intelligence de l'œuvre que dans l'intérêt de la technique, je juge nécessaire que l'élève se trouve constamment aux prises avec de nouvelles difficultés.

J'estime que cette méthode nous débarrassera d'une école de virtuoses préoccupés de leurs seuls effets, dans un répertoire fastidieux aussi res-

treint que la carrière de ces virtuoses est longue. Les pianistes formés par cette école resteront toujours les ennemis jurés de toute œuvre nouvelle nécessitant un effort de compréhension auquel leur esprit alourdi se refuse.

Pour le doigté, j'ai aussi des idées personnelles que je vous soumets.

Le doigté ne doit, en aucun cas, être chose immuable ; il doit se baser uniquement sur la conformation de la main. Autant d'élèves, autant de doigtés.

Sauf pour les commençants (afin de leur apprendre les tonalités), on supprimera radicalement les gammes, les funestes gammes, dont le travail est d'une entière inutilité.

Que de temps perdu à ce stérile labeur maintenu par une aveugle routine ! Les gammes peuvent servir à se rendre compte du degré d'agilité et d'égalité des doigts, elles seront toujours impuissantes à corriger un seul défaut.

Parmi les innombrables recueils d'exercices, deux me paraissent répondre aux besoins de la technique moderne du piano : les exercices journaliers de Ch. Tausiz et la méthode du jeu d'octaves de Kullak. Le travail en sera efficace, mais le professeur devra surtout discerner les points faibles de l'élève et créer pour lui des exercices individuels.

Le meilleur travail technique sera encore celui qu'on fait sur les œuvres à l'étude, chaque détail d'une œuvre fournissant ample matière à l'assouplissement de la main.

La sonorité et la pédale doivent être l'objet d'un soin tout particulier, et cela, dès le début des études. Pour cette recherche, les œuvres modernes seront particulièrement indiquées.

Je n'exige pas des élèves qu'ils apprennent les morceaux par cœur. Pourquoi leur encombrer l'esprit et ralentir leur travail au profit d'une stérile préoccupation de virtuose ?

Réservons ce temps précieux à la lecture musicale. On ne saurait trop insister sur cette partie de l'enseignement, et j'y attache, pour ma part, une importance capitale. Un bon lecteur, toujours, est un bon musicien. Il faut habituer l'élève à lire rapidement, sans s'arrêter aux détails, et à donner, dès cette lecture à première vue, une idée générale de l'œuvre.

Les élèves travailleront conjointement des œuvres très au-dessus de leurs forces, nécessitant de leur part un effort considérable, et des œuvres presque en dessous de leur acquit, pour s'y trouver à l'aise dans la seule recherche de la sonorité, des nuances et de l'expression générale.

L'éducation d'un musicien doit se baser sur Bach. Son œuvre colossale, trop partiellement connue, doit être pour tous, petits et grands, le véritable pain quotidien.

Aux enfants les pièces faciles dédiées à Magdalena Bach, puis progressivement les *Inventions*, les *Suites*, le *Clavecin bien tempéré*, l'*Art de*

la Fugue, les *Toccatas* et *Fantaisies*, merveilleuse étude pour les vrais artistes, qui donneront toujours à ces œuvres, dans leur répertoire, la place d'honneur.

L'éducation musicale de l'élève doit embrasser toute l'évolution de l'art en une étude attentive des maîtres, tels que Bach, Rameau, Scarlatti, Couperin, Ph.-E. Bach, Rust, Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Schubert, Schumann, pour arriver aux modernes avec Franck, d'Indy, Chabrier, Chausson, Dukas, Fauré, Séverac, Albeniz, Debussy et tant d'autres.

On ne saurait trop conseiller à l'élève d'écouter souvent, avec soin, l'orchestre, s'efforçant d'en distinguer les timbres pour s'en approprier la sonorité.

Il faut que l'éducation du pianiste, souvent trop spéciale, gagne en connaissances générales. Il faut que sa conception de l'Art soit très élevée, s'intéressant à toutes les manifestations dignes d'émouvoir; qu'il s'approche de la nature, s'en pénètre et médite longuement ses éternelles leçons.

Ainsi il deviendra un vrai artiste, il jouera du piano pour interpréter de nobles pensées, pour traduire les impressions reçues devant cette nature qu'il aime et fera comprendre aux autres.

Avec l'espoir que ces quelques lignes pourront vous intéresser, je vous prie de croire, Monsieur, à ma considération la plus distinguée.

BLANCHE SELVA.
Juin 1906.

A propos de dictée musicale.

Un cours de solfège dans une grande école, Conservatoire de musique ou *Schola cantorum*, n'est pas ce qu'un vain peuple pense : on peut, comme l'honnête homme de Pascal, avoir des clartés de tout, que dis-je? on peut être un bon père de famille, un citoyen utile à son pays, et cependant ne s'être fait jamais sur l'écriture de la gamme chromatique la moindre opinion personnelle, ou même ignorer toute sa vie l'intérêt modal de la sus-dominante.

Aussi bien, le solfège a ses virtuoses. Le grand public les ignore, car le jury du Conservatoire rend ses jugements à huis clos, et puis, exception faite pour quelques esprits amateurs de quintessence, qui ne voient dans la musique qu'une matière féconde en spéculations abstraites, il faut bien avouer que ces études de solfège n'ont au regard de la majorité des musiciens qu'un intérêt d'application : c'est le stade préparatoire de la carrière artistique. Gardons-nous ici de réflexions pru-

dhommesques et faciles, il en est de certaines vérités comme des portes ouvertes : on a toujours quelque ridicule à enfoncer celles-ci et à démontrer celles-là, et la haute valeur pédagogique du solfège est du nombre.

Mais ce que nous dirons pour ceux de nos lecteurs et celles de nos lectrices dont, au temps de la prime jeunesse, un modeste professeur de piano a parfait l'intégralité de la culture musicale, c'est qu'un vrai cours de solfège comprend en réalité trois choses bien distinctes :

1° L'enseignement de la théorie musicale : les musiciens considèrent volontiers que le manuel le meilleur est celui qui contient pour un *maximum* de notions pratiques un *minimum* de théorie ;

2° Le solfège proprement dit, qui n'est autre que l'exercice de lecture musicale destiné à développer chez l'élève le sentiment des intervalles et des rythmes, c'est le plus important des trois ;

3° La dictée musicale, dernière venue dans l'enseignement officiel et déjà envahie par la rouille de la routine. Nous allons essayer de nettoyer l'idée, de la remettre à neuf et de voir s'il n'est point possible de faire rendre davantage à cette forme de l'éducation musicale, jusqu'à présent la moins féconde et la moins cultivée.

*
* *

Nous ne saurions faire ici, même sommairement, l'esquisse d'un cours de dictée musicale : un article de revue peut causer avec ses lecteurs d'une question de pédagogie, mais ne doit sous aucun prétexte les asseoir sur les bancs d'une classe, d'autant qu'il est loisible à chacun de se procurer les ouvrages fondamentaux pour l'enseignement de la dictée musicale, qui sont en France :

Lavignac (A.). — *Cours complet, théorique et pratique de dictée musicale.* Paris, 1882, 511 pages.
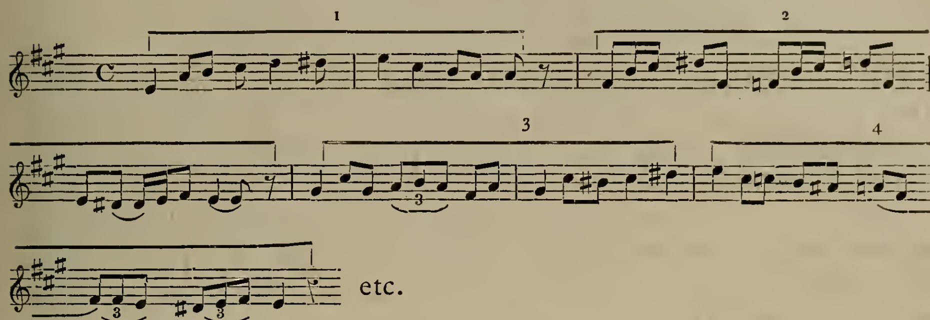
Rougnon (P.). — *Traité de dictée musicale théorique et pratique en deux suites.* Paris, 1898, deux fascicules.

M. Lavignac est, comme on le sait, un maître averti, qui a présidé à l'éclosion de nombreux talents. Son imagination pédagogique est merveilleuse ; le recueil en question ne contient pas moins de quatre mille quatre cent quatre-vingt et trois dictées ! Le traité de M. Rougnon est de moindre importance numérique, cependant les principales difficultés y sont également abordées. Mais l'excellence de ces travaux ne les met pas à l'abri de toute critique, et ce sont ces points de vue nouveaux, auxquels MM. Lavignac, Rougnon et quelques-uns de leurs confrères ne semblent point avoir songé, que nous voudrions exposer ici.

Il y a, qui l'eût cru ? une tradition dans l'enseignement de la dictée musicale en France : ainsi il est convenu que le membre de phrase

dicté à l'élève ne doit pas excéder deux mesures. Bref, tous les textes préparés pour être servis en dictée musicale sont découpés en phrases de deux mesures placées bout à bout.

Voici un exemple de ce style :



(*Dictée proposée au degré supérieur pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures. — 1904.*)

Puis le procédé ne varie pas. Le professeur joue d'abord aux élèves la dictée dans son entier, pour que ceux-ci se rendent compte de la tonalité et de la mesure. Chaque membre de phrase est répété trois fois, et la troisième fois le professeur enchaîne le groupe suivant de deux mesures. Il en va ainsi jusqu'à la fin. Souvent la dictée est, comme au début, répétée dans son ensemble en manière de récapitulation.

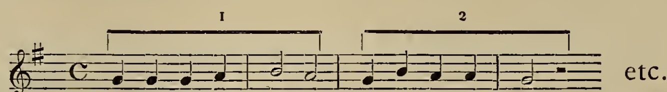
Eh bien ! ce travail nous semble véritablement peu musical.

Certes, il faut bien admettre pour les débutants toute une série d'exercices élémentaires d'intonation et de rythmique, et là, deux mesures accouplées sont déjà un maximum que l'initiation musicale a quelque peine à atteindre. Mais nous voulons parler de la dictée, en tant qu'elle s'adresse à des élèves de solfège en pleine maturité de travail, à ceux-là même qui ne s'effraient point des subtils casse-cous contenus dans les recueils précités.
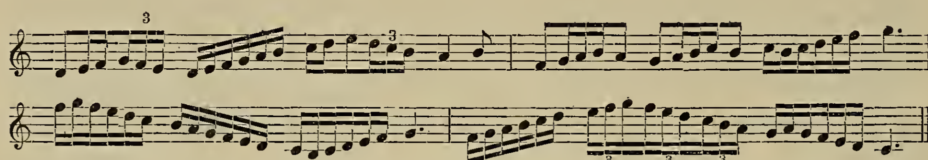
Alors, supposons un instant que l'élève solfégiste ait parcouru le cycle des quatre mille quatre cents et quelques dictées dont s'enorgueillit M. Lavignac, il aura fait une grande consommation de patience et de papier, poursuivi un travail tantôt très profitable et tantôt inutile, mais il aura négligé, consciencieusement et sans s'en douter, d'élégantes et musicales difficultés de la dictée sur lesquelles nous voudrions, dans les paragraphes suivants, attirer l'attention des intéressés.

1° *Libre construction de la phrase dans la dictée musicale.* — Nous venons de dénoncer la superstition de la phrase construite sur deux mesures. Sa raison d'être ? Ne pas charger outre mesure la mémoire de l'élève et modérer l'effort momentané, la tension qu'on lui demande. Deux mesures sont le terme limite qu'il convient de ne point dépasser.

Évidemment, le *Clair de la lune* serait, s'il n'était trop connu, un excellent modèle de phrase ainsi conçue :



Mais que devient cette justification dans les mesures plus chargées ? Je ne parle pas ici des mesures plutôt inusitées, les quinze-huit, les vingt-et-un-huit ou quelque formidable vingt-sept-huit, dont on trouve des exemples dans le recueil de M. Lavignac. Que penser de la leçon suivante (1) de l'éminent professeur ? C'est la conséquence d'un modeste et banal douze-huit, mais nous ne sommes que peu sûr qu'il y ait au Conservatoire même beaucoup d'élèves capables d'emmagasiner cette suite de notes :



Cette superstition de la carrure binaire manque donc radicalement de base logique. Quand, vers 1871, Ambroise Thomas introduisit la dictée musicale dans les épreuves du Conservatoire, sous l'influence du sophisme que nous dénoncions ci-dessus et peu apte lui-même à concevoir une mélodie librement développée, le père de *Mignon* comprit cette dictée comme une suite de compartiments.

La tradition s'en établit. Au Conservatoire, comme partout où se passent des examens, les professeurs préparent les élèves en vue de l'examen. Or, à l'examen la dictée se fait par deux mesures, les élèves sont donc entraînés par deux mesures et, à leur tour, ils formeront de nouveaux disciples à concevoir les phrases de dictée par deux mesures, comme si la musique devait tout entière passer sur ce lit de Procuste. Telle est la genèse d'une tradition malheureuse.

La dictée musicale a un but immédiat et un but lointain. Le but immédiat n'a qu'une importance relative : combien sont-ils, les amateurs de folk-lore musical, qui parcourent nos campagnes pour recueillir de la bouche des paysans nos derniers chants populaires ? Voilà une application immédiate et pratique de la dictée musicale et, ici déjà, on ne voit point que l'enseignement établi soit conforme à la réalité des faits. Se figure-t-on le folk-loriste en quête de chansons interrompre la vieille femme ou le paysan inculte qui apportent à la collection une mélo-

(1) Lavignac, *ouvr. cit.*, p. 157.

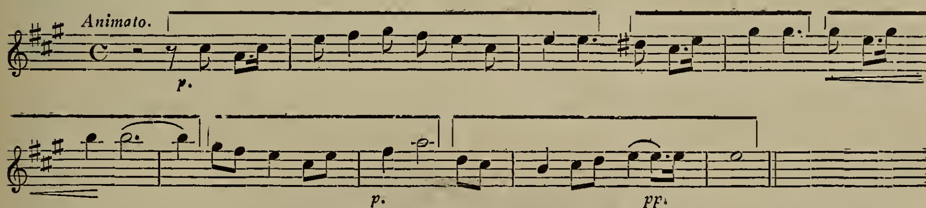
die nouvelle pour leur dire : « Halte là, mes braves gens, deux mesures par deux mesures, s'il vous plaît ! »

Mais le but éloigné de la dictée musicale est de plus d'importance. Si, pas plus que la dictée dans les classes de grammaire, la dictée musicale n'est une fin, et si elle n'a en soi qu'un intérêt médiocre, c'est avant tout un exercice destiné à perfectionner une éducation musicale en permettant, par une notion exacte des intervalles et des rythmes, de traduire graphiquement une impression sonore.

La dictée musicale est donc l'exercice inverse et complémentaire du solfège, qui traduit par une émission sonore l'impression visuelle provoquée par une graphie musicale.

Il convient de diriger les études de dictée musicale en un sens qui conduise l'élève dans l'intimité des œuvres elles-mêmes au lieu de le tenir perpétuellement dans des exercices tout artificiels.

C'est le fait de la dictée telle qu'elle est actuellement comprise. Qu'on tolère donc, à la rigueur, l'odieuse phrase de deux mesures pour les débutants, mais qu'on mette vite les élèves un peu avancés en présence de musique vraie et qu'on dicte, non plus par mesures, mais par membres de phrase, par rythmes. Qu'on les guide en les prévenant du temps de la mesure auquel commence la phrase, quand celle-ci est anacrousique, qu'on interrompe le fragment dicté, sur la fin du membre de phrase, où qu'il soit, et l'élève fera bien tout seul le raccord à l'endroit voulu quand le professeur enchaînera le fragment suivant. Prenons un exemple :



(*Quatuor pour piano, alto et violoncelle*, de Ch.-M. Widor, op. 66. Durand, éditeur.)

Notre division en membres de phrase est peut-être arbitraire, nous n'avons pas cherché à interpréter la pensée de l'auteur, mais simplement à préparer une dictée pour un élève, et nous ne voyons pas en quoi nous n'aurions pas réussi. Ce que nous donnons ici à l'état d'exemple unique peut se faire à l'infini. Les œuvres classiques et les compositions modernes renferment des éléments tout prêts à se transformer en chefs-d'œuvre de pédagogie musicale. Il y aurait un recueil excellent à faire ainsi de fragments mélodiques. La seule précaution serait de se munir des autorisations d'éditeurs, qui, certes, ne refuseraient pas de se prêter à cette œuvre éducatrice.

Dans la dictée ci-dessus, que nous prenons comme exemple, le pro-

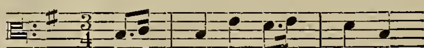
fesseur donne le mouvement des noires et joue une première fois le tout. L'élève reconnaît la mesure et la tonalité de la pièce. Avant de dicter le premier membre, le maître peut prévenir que les trois premières notes sont anacrousiques, c'est-à-dire appartiennent à un levé. L'élan est dès lors donné et le professeur fait la dictée comme à l'ordinaire : seulement c'est à l'élève de taire ses raccords de phrase aux places convenables.

Il nous semble que cette conception doit développer la musicalité du travail et donner à l'étude un intérêt artistique qui ne semble pas déplacé, quand il s'agit d'études musicales.

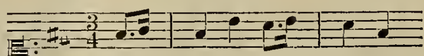
2° *Emploi des différentes clés.* — Nous venons de dire que la dictée musicale est l'exercice inverse et complémentaire du solfège. Il paraît donc que les difficultés de ce dernier, doivent se retrouver dans la dictée musicale. Or, dès que le solfégiste est un peu familiarisé avec les articles généraux, rythmes et tons, on le met à la lecture à changement de clé. Alors, pourquoi faire uniformément des exercices de dictée musicale en clé de sol ? Demander à un élève un peu avancé d'écrire sa dictée en une clé d'*ut* convenable n'est point introduire une difficulté réelle dans son travail, mais assouplir son écriture.

On pourrait greffer sur cette idée d'élégants exercices de transposition. Mais nous croyons que le principe même de la dictée musicale, qui est d'écrire ce que l'on entend, répugne à la transposition. Nous avons pourtant souvenir d'une très jeune élève de la *Schola Cantorum*, presque une enfant, qui s'amusait au jeu suivant : elle écrivait sa dictée avec les notes correspondant au ton réel dans une clé quelconque qu'elle indiquait en tête de son papier et remettait le travail immédiatement transposé en une autre clé avec une nouvelle armure.

Soit, par exemple, la phrase qu'on lui jouait et qu'elle entendait dans le ton réel de *sol* majeur, cette élève la pensait en clé d'*ut* 3e ligne :



mais elle écrivait par *transposition mentale* :



Ce sont jeux élégants qu'on ne saurait demander à tous les élèves, tandis qu'il nous semble absolument légitime de dire aux assistants d'un cours de dictée musicale : « Voici une phrase écrite pour l'alto dans sa forme originale. Vous allez la transcrire en clé d'*ut* troisième ligne. — Voici une phrase de violoncelle. Les quatre premières mesures veulent la clé de *fa*, les suivantes la clé d'*ut* quatrième. »

On peut se limiter aux cinq clés usuelles et les employer soit isolé-

ment, soit ensemble. Une dictée à changements de clés aurait un réel intérêt ; mais il ne faut point oublier que l'élève devra en ce cas déclarer qu'il écrit pour voix d'hommes ou voix de femmes, montrant par là qu'il n'est point dupe des difficultés d'octave.

Bref, nous croyons que cette introduction des différentes clés dans la dictée musicale est une conséquence de la symétrie qui existe entre cet exercice et le solfège proprement dit, car il ne nous semble point jusqu'à présent que ce qui est bon dans un cas soit mauvais dans un cas identique (1).

3° *Dictées à deux et trois parties.* — Il y a une formation polyphonique de l'oreille : nous y arrivons par les dictées de deux et de trois parties. C'est une limite, car l'oreille ne perçoit guère une simultanéité plus complexe : l'anecdote de Mozart transcrivant de mémoire le *Miserere* d'Allegri nous trouve légèrement sceptique.

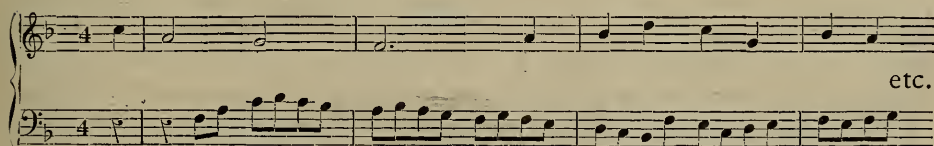
On peut concevoir de plusieurs manières cette variété de travail, soit en proposant à l'élève une suite d'accords plaqués ; mais il nous a paru que les élèves s'en accommodaient mal et que leurs préférences allaient plutôt à la liberté rythmique des parties.

En effet, deux procédés se présentent pour faire de telles dictées :

Ou bien demander à l'élève d'entendre simultanément les parties et de les écrire de même,

Ou bien les présenter simultanément à l'élève, bien entendu, mais en l'invitant à suivre et à écrire d'abord une partie, puis l'autre, puis la troisième, s'il y a lieu.

Le *Katechismus* d'Hugo Riemann contient d'excellents modèles de dictées polyphones. Voici à titre d'exemple le début de l'une d'elles (2) :
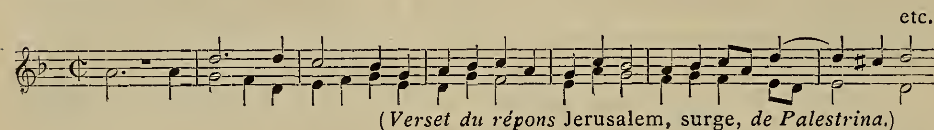


Les dictées d'un ordre de difficultés transcendantales abondent dans ce recueil. On peut s'y reporter, mais nous croyons meilleur pour la formation musicale de prendre dans la musique de piano de J.-S. Bach quelques débuts de pièces, *inventions* à deux et trois parties, *partitas*, etc., qui conviendraient merveilleusement à ce travail technique. Si l'on voulait faire un recueil de dictées ainsi comprises, il est une

(1) Point n'est besoin de chercher des formules nouvelles de dictée musicale : le professeur n'aura qu'à utiliser n'importe quelle leçon existante en invitant ses élèves à l'écrire dans une clé donnée.

(2) RIEMANN (HUGO). — *Katechismus des Musikdiktats*, p. 103, Leipzig, Max Hesse, 1904.

source à laquelle on pourrait aussi indéfiniment puiser : nous voulons parler des maîtres du contrepoint vocal au XVI[e] siècle. Dans le style de ces primitifs, les versets des motets, faisant une courte opposition avec l'œuvre principale, ne réunissent pour l'ordinaire que deux ou trois voix.

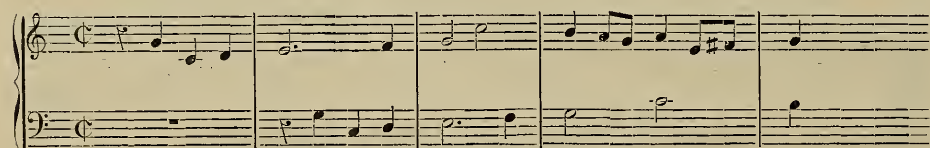
Un exemple comme celui qui suit n'est-il pas l'idéal de la dictée polyphone ?



(*Verset du répons* Jerusalem, surge, *de Palestrina.*)
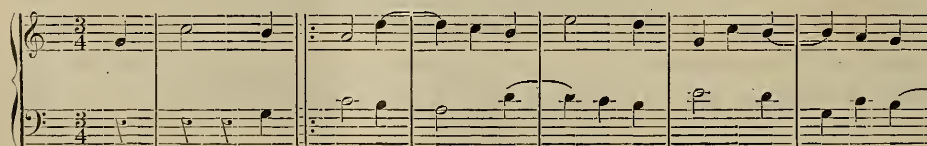
C'est à chaque pas de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, publiée par M. Bordes, que de tels exemples se présentent (1). Ils ont non seulement un intérêt technique, mais ils font voir de près à l'élève autant d'échantillons précieux d'un style avec lequel les occasions de rencontre sont peut-être rares. Et puis, disons aussi que ce procédé est une occasion pour familiariser l'élève, dès ses études de solfège, avec d'autres formes musicales qu'il ne rencontrera que plus tard, lors de ses études de contrepoint.

Pourquoi ne pas éveiller l'attention du solfégiste, quelques leçons après que la notion du contrepoint aura été déposée et aura germé dans son intelligence, sur *l'imitation* par exemple? pourquoi ne pas lui rappeler que, sans s'en douter, il en a rencontré maintes fois dans les œuvres de piano et lui en préciser quelques-unes sous forme de dictées comme celle-ci ?

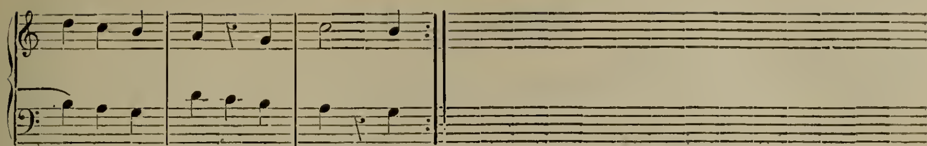


(*Extrait du* Traité du contrepoint et de la fugue, *par Fétis, livre I, p.* 75.)

Qui empêcherait le professeur de dicter à ses jeunes auditeurs les lignes suivantes :



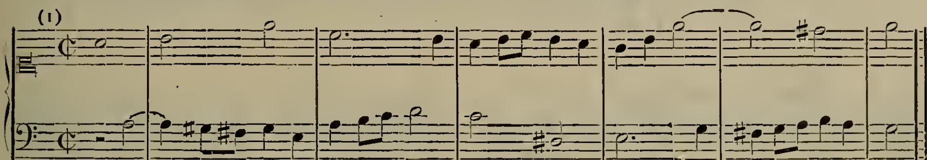
(1) BORDES (CHARLES). — *Anthologie des Maîtres religieux primitifs des XV*[e], *XVI*[e] *et XVII*[e] *siècles. Motets, 1*[re] *année.* Paris, au Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques. Nous citons ce recueil parce qu'il est d'un abord facile.



(*Extrait du* Traité d'harmonie, *par Henri Reber, p. 265. Paris, Gallet.*)

et en même temps de leur expliquer qu'un *canon perpétuel* est celui qui est conçu de telle manière que sa dernière mesure s'enchaîne naturellement avec celle du commencement ?

A propos de la dictée que voici :



(*Extrait du* Traité du contrepoint et de la fugue... *par Fétis, livre III, p. 43.*)

il est tout indiqué de définir le *contre-sujet*, dans la fugue, d'une manière très sommaire, mais très précise en même temps, et il en restera toujours quelque chose dans la cervelle du jeune musicien, car c'est un fait très remarquable de la pédagogie générale que les côtés accessoires se gravent parfois plus profondément dans la mémoire que le fond même d'une question.

En résumé, est-il plus impossible de faire de la dictée musicale à deux et trois parties que de demander à l'élève de prendre part à un exercice de solfège à deux ou trois voix ? Non certes, et ici encore se trahit le parallélisme que nous avons signalé plus haut entre le solfège et la dictée.

***

Si un traité de dictée musicale était quelque jour publié sur les bases nouvelles que nous préconisons, à savoir le libre développement de la phrase musicale, l'emploi des différentes clés et de la polyphonie, il viendrait à la fois compléter les recueils déjà existants, mais serait très incomplet par lui-même. Sans doute même parmi les très éminents professeurs de nos grandes écoles de musique en est-il qui mettent en pratique dans leur enseignement les quelques idées que nous avons formulées dans cet article ; en tout cas, si nous l'avons fait ici, c'est en obéissant à la préoccupation plus haute de *musicaliser* un peu la technique de l'art musical et de la tenir un peu moins en marge des œuvres elles-mêmes.

PIERRE AUBRY.

(1) On voit par l'exemple que nous donnons ici qu'il est possible de compliquer la difficulté d'une dictée polyphone par l'emploi des clés d'*ut* au lieu de la clé de *sol*.

Allemande

POUR VIOLON SEUL

(Morceau de lecture destiné aux examens de la Scola Cantorum)

V. d'INDY.

Andante.

f

tr

f

tr

sfz

p

cresc.

p

tr

sfz

Juin 1906

Petit Piège

René de CASTÉRA.

Pas trop vite.

p

mf

mf

cresc.

poco riten.

a Tempo.

f

riten.

dim.

p

pp

Juin 1906

Les examens de fin d'année de la Schola Cantorum

A côté des grands concours de fin d'année au Conservatoire, où les talents déjà mûrs reçoivent la consécration officielle des accessits et des prix, celle des applaudissements du public et des critiques de la presse, nous citerons les examens de la *Schola Cantorum*. Plus de trois cent cinquante élèves y ont été inscrits en cette année 1905-1906 : il y a forcément parmi ces élèves libres de nombreux oiseaux de passage, mais l'admirable cours de composition de Vincent d'Indy retient un noyau considérable d'auditeurs assidus. De même que nous croyons intéresser les lecteurs de la *Revue* en leur mettant sous les yeux les questions de théorie musicale posées au Conservatoire, de même nous avons été frapper à la porte de la *Schola Cantorum* pour nous documenter sur les examens des élèves. Vincent d'Indy est opposé aux concours, l'examen lui semble d'une pédagogie préférable, surtout rendu obligatoire à tous. L'accueil ne nous a point déçu. Les élèves de Mlle Blanche Selva achevaient ce jour-là leur épreuve : ce fut une audition exquise et d'un caractère très élevé. Le morceau de lecture, dû à la plume de René de Castéra, nous avait semblé amusant par l'imprévu de quelques combinaisons rythmiques. Très courtoisement, l'auteur et Vincent d'Indy voulurent bien autoriser la *Revue musicale* à le reproduire, ainsi que l'*Allemande* pour violon seul que le maître avait préparée pour les classes supérieures de violon.

Que faut-il penser de l'enseignement actuel de la théorie musicale ?

La théorie musicale fait partie des classes de solfège à tous les degrés de l'enseignement de la musique, dans les écoles, dans les lycées et collèges, dans les conservatoires. Il y a donc, suivant les cerveaux auxquels elle est destinée, théorie et théorie. Elle est, selon les cas, plus ou moins théorique, et en réalité il faut remarquer que cette théorie doit être d'autant moins théorique qu'elle s'adresse à des auditeurs plus élevés dans l'échelle sociale des musiciens, parce que pour l'ordinaire ce sont ces derniers qui s'en.... désintéressent le plus complètement. La théorie musicale proprement dite n'est point pour les musiciens proprement dits. Elle demande une tournure d'esprit plus portée aux spéculations de la philosophie ou même aux recherches de l'histoire qu'aux conceptions de l'artiste. C'est pourquoi ce n'est point au Conservatoire, si paradoxale que soit notre affirmation, qu'on trouvera les élèves musiciens les plus avancés en théorie musicale, encore qu'ils aient pour les guider les professeurs les plus véritablement éminents. On y a trop la préoccupation du métier, la hantise du premier prix, — et il n'y a pas de premier prix pour le solfège, — le souci de l'engagement. Les jeunes artistes du Conservatoire manquent ainsi de formation intellectuelle générale, et je mets en fait, sans crainte d'être contredit, qu'autant les bons élèves instrumentistes de cet établissement sont de parfaits lecteurs. autant ils sont inférieurs à certains élèves d'autres cours libres et d'écoles payantes, à certains amateurs même dans les questions se rattachant à l'étude spéculative de la musique. Première contradiction.

Ensuite, un livre comme celui de Danhauser (1) est un excellent manuel : il paraît la loi et les prophètes. Mais il faut avouer qu'il manque sensiblement d'envergure et qu'il perpétue d'antiques errements. Les méthodes se sont renouvelées dans l'enseignement de la grammaire : la grammaire musicale en est toujours, en France, à son Lhomond. C'est bon, mais un peu suranné. Aussi, on présente aux élèves des paradigmes, des axiomes, dont ils ignoreront éternellement les raisons d'être premières. On leur parle, par exemple, de *mode majeur*, de *mode mineur*, comme d'une vérité éternelle, et pourtant, chacun sait aujourd'hui que ce sont là en musique de très récentes importations : il serait au moins bon de le dire. Y a-t-il des mesures simples et des mesures composées?!?!? Et pourtant cette distinction est fondamentale dans l'étude des mesures. Le pauvre jeune homme qui saura bien cette mauvaise leçon aura peut-être son diplôme en fin d'études, mais il ignorera toute sa vie ce que c'est que le rythme et n'aura peut-être jamais la moindre idée sur la compénétration intime du rythme et de la mesure. Voilà pourtant où nous en sommes dans l'enseignement officiel vingt ans après C. Frank, au temps de Saint-Saëns, de Fauré et de V. d Indy ! L'État français paye — peu cher, d'ailleurs — des professeurs au Conservatoire et dans les écoles nationales de musique pour perpétuer cette routine : il y a pourtant des traditions qu'il serait bon de ne pas conserver avec tant de soin. J'aimerais faire le beau rêve de prendre un jour des élèves ayant terminé avec succès leurs classes de solfège et de leur dire : « Mes amis, on vous a enseigné des choses excellentes, on vous a appris à chanter sans défaillance tout ce qu'on vous met sous les yeux et à écrire comme de vrais sténographes ce que perçoit votre oreille. Mais de théorie musicale il faut presque tout oublier ». Deuxième contradiction.

Aussi bien l'état de cet enseignement ne permet guère d'en faire présentement l'objet d'applications bien intéressantes quand il faut à l'heure des examens jauger la compréhension des candidats. Certes, aux concours de notre Conservatoire on propose aux élèves instrumentistes, — les chanteurs comptent peu, — des questions aussi variées que possible ; mais forcément le cercle est très restreint, et pour diversifier le questionnaire, on est amené à chercher de véritables chinoiseries, de navrantes puérilités au lieu de formuler des interrogations ayant réellement un intérêt de science musicale. Que penser, par exemple, de la question suivante :

Quelle serait la durée totale d'un morceau de musique de 144 mesures à 9/8 dont l'indication métronomique serait M 120 : ♪ et qui ne tiendront (?) aucune altération de mouvement ?

(Danhauser, Questionnaire, n° 234.)

et dans le *Questionnaire* qui fait appendice à la *Théorie de la musique* de Danhauser on trouvera ainsi, vers la deuxième partie, de copieux éléments d'un sottisier musical.

***

Quoi qu'il en soit, il est certainement intéressant pour les lecteurs de la *Revue musicale* de connaître les questions que les élèves du Conservatoire ont été

(1) Danhauser (A.), *Théorie de la musique*, Paris, 27e édition (!), in-8°.

appelés à résoudre dans ces deux dernières années. Faciles sur le fond comme toute question de théorie musicale dans l'état actuel de l'exposé qu'on en fait, elles ne sont difficiles que par le libellé compliqué avec lequel on les présente : il faut pour les résoudre aisément décomposer ces questions dans leurs divers éléments.

JUIN 1904.

Instrumentistes hommes.

1° *Quel intervalle obtient-on en ajoutant 3 tons à une quinte diminuée ?*

Prenons la quinte diminuée *do-sol* ♭. Ajoutons 3 tons, soit *sol* ♭ *la* ♭ + *la* ♭ *si* ♭ + *si* ♭ *do*, nous obtenons un intervalle d'octave juste.

2° *Combien faudrait-il de triolets en triples croches pour compléter une mesure à $\frac{9}{8}$ commençant par un soupir et deux demi-soupirs ?*

Il faut dix triolets de triples croches pour compléter une mesure à $\frac{9}{8}$ ainsi présentée.

3° *Quelle est la gamme qui n'a qu'une seule note commune avec celle de mi* ♭ *majeur ?*

La gamme de *la* majeur n'a que le *ré* naturel commun avec la gamme de *mi* ♭ majeur.

Instrumentistes femmes.

4° *Si l'on ajoute 3 demi-tons diatoniques à une quinte augmentée, que devient cet intervalle ?*

Prenons la quinte augmentée *do-sol* ♯, ajoutons les 3 demi-tons diatoniques, *sol* ♯ *la* + *la si* ♭ + *si* ♭ *do* ♭, nous obtenons l'octave diminuée *do do* ♭.

5° *A quelles gammes majeures et mineures peuvent appartenir les 2 notes suivantes : sol naturel et do dièse ?*

La gamme de *ré* majeur et celle de *si* mineur ont à la fois *sol* naturel et *do* dièse.

6° *Quels silences faudrait-il employer pour compléter une mesure à $\frac{6}{8}$ finissant par deux doubles croches et un triolet en triples croches ?*

Il faut pour compléter cette mesure un soupir, deux demi-soupirs et un quart de soupir.

JUIN 1905.

Instrumentistes hommes.

7° *Quelle est la composition en tons et demi-tons de l'octave augmentée ?*

5 tons, 2 demi-tons diatoniques et un demi ton chromatique.

8° *Quelle est la gamme qui contient ces trois notes : la* ♭, *si naturel, mi* ♭ ?

Il s'agit de la gamme d'*ut* mineur.

9° *Quelle serait la mesure composée de la mesure à $\frac{5}{4}$?*

La mesure à $\frac{15}{8}$.

Instrumentistes femmes.

10° *Quelle est la composition en commas de l'octave diminuée ?*

L'octave diminuée se compose de 4 tons et 3 demi-tons diatoniques. Il est admis que le ton se compose de 9 commas, soit de ce fait 36 commas. Le demi-ton diatonique se compose de 4 commas, soit 12 commas. Donc 36 + 12 = 48 commas.

11° *Quels sont les intervalles qui ne se trouvent que dans le ton de fa mineur ?*

L'intervalle de seconde augmentée *ré*♭ *mi*♮ ; de quarte diminuée *mi*♮ *la*♭ ; de quinte augmentée *la*♭ *mi*♮ et de septième diminuée *mi ré*♭.

12° *Combien une ronde vaut-elle de triolets de noires ?*

Six noires en triolets ou deux triolets de noires.

***

Nous montrerons quelque jour qu'il y a dans la théorie musicale de la théorie véritable et que si la grammaire dela musique est restée en arrière de la grammaire de la langue de plus de cinquante ans, ce n'est point une raison suffisante pour qu'il en soit toujours ainsi. ALBÉRICH.

Bilan musical (*fin*)

Œuvres montées par l'Opéra-Comique en 1905-1906 :

Miarka, 4 actes de J. Richepin, musique de A. Georges (23 représentations) : *la Coupe enchantée*, 1 acte d'après La Fontaine, par M. Matrat, musique de G. Pierné (9 représentations) ; *les Pêcheurs de Saint-Jean*, 4 actes de H. Cain, musique de Widor (11 représentations) ; *Aphrodite*, 6 tableaux d'après P. Loüys par de Gramont, musique de C. Erlanger (19 représentations) ; *la Revanche d'Iris*, 1 acte de Paul Février, musique de Diet ; *le Roi aveugle*, 2 tableaux de Hugues Leroux, musique de Paul Février (5 représentations) ; *le Clos*, 4 actes de Michel Carré, d'après Amédée Achard, musique de Silver (prix de Rome) (1 représentation).

Œuvres classiques reprises : *Fidelio*, 4 actes de Beethoven ; *Marie-Magdeleine*, 4 actes de Gallet, musique de Massenet, mise pour la première fois en scène à Paris (9 représentations).

Opéras comiques dont la recette a dépassé 9.000 francs en 1905 et 1906 : Alceste de Gluck ; *Don Juan*, de Mozart ; *Manon*, de Massenet ; *la Traviata*, de Verdi ; *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni ; *le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet ; *Le Vaisseau fantôme*, de R. Wagner ; *Orphée*, de Gluck ; *la Vie de Bohême*, de Puccini ; *Louise*, de Charpentier ; *Carmen*, de Bizet ; *Werther*, de Massenet ; *le Roi d'Ys*, de Lalo ; *Chérubin*, de Massenet ; *Mignon*, de A. Thomas ; *Lakmé*, de Léo Delibes ; *Miarka*, de A. Georges ; *le Barbier de Séville*, de Rossini ; *Fidelio*, de Beethoven ; *Fra Diavolo*, d'Auber ; *le Chalet*, d'Adam ; *Aphrodite*, de C. Erlanger ; *le Roi aveugle*, de Paul Février.

Les opéras comiques joués le plus souvent en 1905 et 1906 ont été : *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (61 représentations) ; *Carmen*, de Bizet (59) ; *le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet (53) ; *Manon*, de Massenet (40) ; *Lakmé*, de Léo Delibes (35) ; *Werther*, de Massenet (29) ; *Mignon*, d'A. Thomas (28) ; *la Vie de Bohème*, Puccini (27) ; *Louise*, de Charpentier (25) ; *les Noces de Jeannette*, de V. Massé (14).

Grand Opéra. — Œuvres jouées le plus souvent en 1905 et 1906 :

Armide, de Gluck (36 représentations) ; *Tristan et Isolde*, de R. Wagner (34) ; *Faust*, de Gounod ; *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns (18) ; *Sigurd*, de Reyer (17) ;

Tannhäuser, de R. Wagner (14); *Roméo et Juliette*, de Gounod (13). Les recettes les plus élevées de l'Opéra en 1905 et 1906 ont été pour les opéras de : *Faust* (Gounod), 22.523,41 ; *les Maîtres Chanteurs*, 21.704,41 ; *Tristan et Isolde*, 21.144,34 ; *Armide*, 20.589,76 ; *le Prophète*, 18.005,41.

Informations.

Conservatoire. — Les dates du concours à huis clos pour l'admission aux concours publics de fin d'année sont ainsi fixées :

Dimanche 24 juin, de 6 heures du matin à minuit : Mise en loge pour le contrepoint.

Lundi 25 juin, à 1 heure : Contrepoint.

Mercredi 27 juin, à 9 heures : Dictée, théorie (solfège instrumentistes).

Jeudi 28 juin, à 9 heures : Lecture (solfège instrumentistes).

Dimanche 1er juillet, de 6 heures du matin à minuit : Mise en loge, fugue.

Lundi 2 juillet, 9 heures : Dictée, théorie (solfège chanteurs).

Mardi 3 juillet, à 1 heure : Lecture (solfège chanteurs).

Mercredi 4 juillet, à 1 heure : Fugue.

Jeudi 5 juillet, à 1 heure : Harmonie (femmes).

Vendredi 6 juillet, à 1 heure : Orgue.

Samedi 7 juillet, à 1 heure : Accompagnement au piano.

Dimanche 8 juillet, de 6 heures à minuit : Mise en loge, harmonie (hommes).

Lundi 9 juillet, à 1 heure : Harmonie (hommes).

Mardi 10 juillet, à midi : Piano (classes supérieures).

Mercredi 11 juillet à 9 heures : Violon (classes préparatoires).

Les concours publics commenceront le lundi 16 juillet dans la salle du théâtre national de l'Opéra-Comique.

L'examen des classes d'ensemble instrumental et de musique de chambre a eu lieu le 22 juin dernier. Comme toujours, les élèves, qui sont déjà une élite parmi leurs camarades, ont fait preuve de plus de qualités de mécanisme que d'intelligence musicale. Les sonorités ne sont pas assez étudiées : chacun a une tendance à jouer pour soi et non pour l'ensemble ; les mouvements trop rapides ; mais, au total, un effort déjà digne d'estime qui mérite d'être encouragé. Nous voudrions qu'une importance plus grande fût donnée à ces études. Le défaut de l'enseignement, au Conservatoire, c'est d'avoir en vue exclusivement la culture du virtuose. Or, nous avons surtout besoin de musiciens d'orchestre et de chambre, de professeurs, et c'est à quoi l'enseignement du faubourg Poissonnière ne s'adapte pas assez. Espérons qu'avec la conscience artistique de M. Lefebvre, et sous la haute direction de M. Gabriel Fauré, cette réforme s'accentuera chaque jour d'avantage. L'art musical ne peut qu'y gagner.

Voici la liste des morceaux qui ont été exécutés : *Concert pour 2 violons, de Torelli ; Trio pour violon, flûte et piano, de J.-S. Bach ; Hymne autrichien de Haydn, Quatuor à cordes ; Largo et allegro des quintettes en* mi ♭ *de Mozart ; trio en* ut *mineur de Beethoven ; Sonate de Beethoven à Kreutzer ; Trio en* ut *mineur de Mendelssohn* ;

Sonate en la *de Beethoven* ; *Sonate en* mi *de J.-S. Bach ; largo et allegro du Quintette en* la *de Mozart, clarinette et cordes ; Sonate de Leclair, dite le Tombeau, largo et allegro ; Quatuor de Schumann ; Quatuor en* si *bémol de Saint-Saëns.*

CONCOURS ENTRE LES MUSICIENS FRANÇAIS. — Un concours est ouvert par la ville de Paris entre tous les musiciens français pour la composition d'une œuvre musicale de haut style et de grandes proportions avec soli, chœurs et orchestre, sous la forme symphonique ou dramatique.

Toutefois ne pourront prendre part au concours les compositeurs ayant eu une œuvre de trois actes au moins représentée dans un théâtre subventionné.

Les concurrents restent libres de composer eux-mêmes ou de faire composer leur poème.

Sont exclues du concours les œuvres déjà exécutées ou celles présentant un caractère liturgique.

Les manuscrits devront être déposés à la préfecture de la Seine (service des Beaux-Arts) du 1er au 16 décembre 1906, de midi à 4 heures du soir. Des programmes sont délivrés aux intéressés à l'Hôtel de Ville (service des Beaux-Arts).

LILLE. — M. le Ministre des Beaux-Arts vient d'accorder, à titre d'encouragement, une somme de 2.500 francs à la Société des concerts populaires de Lille, fondée par M. Ratez, directeur de la succursale du Conservatoire de musique dans cette ville.

ANGERS. — Une somme de 3.000 francs a été allouée, sur les crédits des Beaux-Arts, à la Société des concerts populaires d'Angers. Parmi les sociétés musicales de province, celle d'Angers contribue plus qu'aucune autre peut-être au développement du goût musical, grâce à la direction que lui donne son président, M. de Romain, et grâce au choix si étendu, si varié et si judicieux qui préside à la composition des programmes. Cette association justifie pleinement son titre et son but démocratiques en mettant chaque dimanche, au prix de 0 fr. 50, 500 places à la disposition de la population.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 mai au 19 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 mai	*Faust.*	Gounod.	21.005 41
23 —	*Le Freischütz. — Coppélia.*	Weber. L. Delibes.	18.737 26
25 —	*Salammbô.*	Reyer.	21.513 41
26 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	St-Saëns. P. Vidal.	14.643 »
28 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	18.176 90
30 —	*Salammbô.*	Reyer.	17.443 26
1er juin	*Sigurd.*	Reyer.	18.109 41
4 —	*Le Cid.*	Massenet.	18.888 91
6 —	*Samson et Dalila. — La Gloire de Corneille.*	St-Saëns.	19.502 76
8 —	*Faust.*	Gounod.	21.944 41
11 —	*Salammbô.*	Reyer.	19.335 41
13 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	St-Saëns. P. Vidal.	17.905 76
15 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	19.495 41
18 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 mai au 19 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 mai matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.953 50
20 — soirée	*Manon.*	Massenet.	8.538 50
21 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.587 »
22 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.116 »
23 —	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle*	Massenet. Février.	6.123 »
24 —	*La Basoche.*	Messager.	8.760 20
25 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.295 50
26 —	*Marie-Magdeleine. — Le Roi Aveugle.*	Massenet. Février.	8.855 42
27 — matinée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.862 50
27 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.981 50
28 —	*Mireille.*	Gounod.	4.458 50
29 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.042 »
30 —	*Le Maître de Chapelle. — Marie-Magdeleine.*	Paer. Massenet.	7.675 »
31 —	*La Vie de Bohème. — Le Roi Aveugle.*	Puccini. Février.	9.343 80
1er juin	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.041 »
2 —	*La Basoche.*	Messager.	8.396 88
3 —	*Manon.*	Massenet.	8.614 50
4 —	*La Traviata. — Les Rendez-vous Bourgeois.*	Verdi. Nicolo.	4.573 »
5 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.718 50
6 —	*Le Clos.*	M. Silver.	1.238 50
7 —	*Le Clos. — La Revanche d'Iris.*	M. Silver. Diet.	6.230 »
8 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.130 »
9 —	*Le Clos. — La Revanche d'Iris.*	M. Silver. Diet.	6.833 22
10 — matinée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Massenet.	4.368 50
10 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	6.001 »
11 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.085 »
12 —	*Manon.*	Massenet.	8.994 »
13 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.906 »
14 —	*Le Clos. — La Revanche d'Iris.*	M. Silver. Diet.	5.697 10
15 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.439 50
16 —	*Le Clos. — La Revanche d'Iris.*	M. Silver. Diet.	6.639 38
17 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	5.230 50
17 — soirée	*Werther. — Cavalleria Rusticana.*	Massenet. Mascagni.	8.198 50
18 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.499 50
19 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.347 50

Abbeville, Armentières, Cambrai, Toulon. — Par décision en date du 13 juin dernier, le ministère des Beaux-Arts a alloué les subventions, dont le montant est indiqué ci-après, aux anciennes écoles municipales de musique qui ont été récemment transformées en Ecoles nationales, savoir :

Abbeville . . . . 350 fr.
Armentières 350
Cambrai 800
Toulon. 1200

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA
REVUE MUSICALE
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 14 (sixième année) 15 Juillet 1906.

Peintres et musiciens.

La distribution des prix du Salon de peinture et le banquet traditionnel qui la suit ont eu lieu le 3 juillet. Je résume les impressions que cette double cérémonie m'a laissées.

D'abord, ce qui a été dit (*ou, plus exactement*, ce qui n'a pas été dit), *à la distribution des prix, confirme pleinement notre opinion. Dans son discours éloquent, M. Dujardin-Beaumetz a énuméré toutes les nouveautés, tous les progrès réalisés depuis la loi « révolutionnaire » de 1880 qui a affranchi les artistes de la tutelle de l'Etat en leur donnant une entière liberté, et il n'a pas dit un seul mot de la musique exécutée, cette année, au Grand Palais : ce qui prouve bien, comme nous l'avons répété, que le « Salon musical » n'existe pas encore, et que, malgré l'excellente initiative de M. Paul Viardot, tout est encore à faire.*

Nous ne cesserons de souhaiter et de demander une organisation des musiciens analogue à celle des peintres, sculpteurs et architectes. Sans doute il ne faut pas, en matière musicale, compter sur ceux de nos maîtres qui sont déjà célèbres. Un Massenet dira : « Je n'ai pas besoin du palais des Champs-Elysées, mon salon, *à moi, c'est l'Opéra et l'Opéra-Comique. » Mais, parmi les jeunes, — compositeurs ou virtuoses, musiciens ou poètes — que de talents à faire connaître !...*

Il ne sera pas facile d'arriver à l'organisation que nous réclamons depuis deux ans ; car, pour cela, il faudra d'abord réformer nos mœurs musicales. Je les juge par voie de contraste :

Au magnifique banquet du 3 juillet, assistaient, avec le meilleur esprit de camaraderie, les deux Sociétés qui, un moment, furent rivales : la Société Nationale *et la* Société des Artistes français. — *Voyez au contraire combien les musiciens sont divisés ! Entre tel Conservatoire libre et le vrai Conservatoire, il y a à peu près la même distance qu'entre une Ecole Congréganiste et une Ecole de l'État. De quelles attaques grossières a été l'objet M. Th. Dubois ! Ici, sont les debussistes, là les antidebussistes, les premiers décernant aux autres un certificat de nullité. Ici, ce sont les partisans, là les ennemis irréconciliables d'Alfred Bruneau. Ici, harpe à pédale ; là, harpe chromatique ! Récemment, un compositeur connu, chargé de diriger l'orchestre dans un concert, me disait : « Si M. X... figure au programme comme soliste,*

je ne dirigerai pas ! » *Tout cela est profondément fâcheux, mais se produit tous les jours.*

Les peintres ne se font pas la guerre au couteau. Mutuellement, ils se rendent justice. Je sais bien qu'en peinture la partie technique *est plus importante qu'en musique ; le tableau qui est d'une exécution irréprochable et qui constitue un* « *bon morceau* » *est déjà tout près d'être une belle œuvre, tandis qu'un opéra très correctement écrit peut être parfaitement insipide et ennuyeux. Il y a pourtant, dans tous les arts, un degré de mérite auquel tous les connaisseurs devraient rendre hommage sans distinction d'École ! Il y a aussi un degré de bonne éducation et de bon goût auquel tout le monde devrait se tenir.*

Je remarque aussi que les peintres savent louer et admirer les étrangers, quand ils le méritent. Il y a en ce moment, à Paris, un Espagnol — Sorolla y Bastida — qui expose ses œuvres (1) *dans la galerie G. Petit. C'est un jeune maître de premier ordre. Coloriste éblouissant, dessinateur doué d'une facilité d'exécution étonnante, il représente les conquêtes de l'* « *impressionnisme* » *traitées par un artiste très sérieux et très fort, jouant avec la difficulté. Or, au banquet du 3, M. T. Robert-Fleury, l'éminent président de la Société, a eu un mot très aimable, dans son discours, pour Sorolla ; aussitôt il a provoqué d'unanimes applaudissements. En applaudissant moi-même, je songeais que quelques semaines auparavant, un grand compositeur étranger — comparable à certains égards à Sorolla y Bastida — était à Paris. M. et Mme Ed. C... avaient donné chez eux une soirée en son honneur. Les plus grands musiciens avaient certainement été conviés à cette soirée. Très peu d'entre eux s'y étaient rendus ; et ceux qui avaient consenti à venir entendre ce grand musicien étranger jouant lui-même ses œuvres, après l'avoir applaudi modérément, disaient loin de lui :* « *Nous autres Français, nous ne pouvons pas aimer cela !* »

Qu'on mesure la distance qui sépare, sur ces divers points, les peintres et les musiciens, et, après l'avoir mesurée, que les intéressés s'occupent de la combler. N'étant ni compositeur ni virtuose, nous nous bornons à leur dire dans quel sens ils doivent chercher le progrès. D'ici au 3 juillet 1907, nous avons le ferme espoir qu'une tentative sérieuse de courtoise et féconde organisation sera faite.

J. C.

Notes sur la musique orientale.

LE GRIOT D'AFRIQUE. — LE CHANT, LA DANSE ET LA SORCELLERIE.

Rentré à Paris pour un congé, M. l'adjudant Grenier, dont nous avions déjà publié une note datée du Haut-Dahomey, a rendu visite à la Revue musicale. *Le jeune et très intelligent sous-officier, — décoré de la médaille militaire, — a bien voulu nous apporter divers documents complétant ceux que nous possédions déjà, entre autres une série de photographies dont l'une, publiée ici, suggère l'idée d'un bien intéressant sujet d'histoire musicale comparée : le chanteur popu-*

(1) Exposition ouverte jusqu'au 10 juillet.

laire. Il est curieux de retrouver, dans les tribus encore barbares de l'Afrique, certaines croyances et certains usages des peuples les plus célèbres de la classique Antiquité. Rien ne ressemble plus aux superstitions des Assyriens que celles des nègres à l'égard des « esprits », dont ils voient portout l'influence ; rien ne ressemble plus aux chanteurs de la Grèce primitive et à ceux du moyen âge que le « griot » dont nous donnons l'image.

L'aède antique était un errant qui, de cité en cité, vulgarisait les beaux contes, charmait les loisirs des grands, occupait parfois un poste de confiance. Homère, Orphée, plusieurs autres que la tradition classique a transformés en grands personnages, en mettant une auréole de merveilleux autour de leur nom, n'étaient sans doute que d'humbles chanteurs assez miséreux, comme ces ménestrels et jongleurs du moyen âge, dont M. Pierre Aubry a tracé ici même un saisissant portrait (Revue musicale *d'avril 1901*).



En Afrique, au Sénégal, au Soudan, au Dahomey, dans toute la partie occidentale et centrale du continent, on trouve le « griot », chanteur professionnel dont l'art se transmet de père en fils, sorte d'aède noir à voix de fausset, improvisateur qui, lui aussi, a de l'imagination, de l'à-propos et de l'adresse. Ce pays où, dans les sacrifices religieux, on tuait les hommes « de façon que le sang jaillisse sur l'idole », est sensible à la musique instrumentale et vocale qu'il associe à la plupart des actes de la vie ; il a sa poésie ! Le Niger s'appelle Djéliba, *le « fleuve chanté par les griots ». Le musicien dont nous donnons le portrait authentique, pris sur une terre dont la sécheresse rappelle le désert, n'est pas sans beauté. La tête a une expression énergique, et la race s'y inscrit, avec une force troublante, comme sur le visage d'un Rubinstein. On remarquera l'élégance des mains, la finesse des jambes et des pieds, la naïve mais excellente composition des draperies. C'est un beau bronze.*

Quelques détails que j'emprunte au Congo illustré *(Bruxelles, 1894, t. III, p. 175) donneront une idée de ces chanteurs africains et montreront que la matière de leurs chants est bien celle des antiques épopées.*

« Les A-Sande ou Niams-Niams possèdent des bardes, des troubadours se

servant, pour s'accompagner, de guitares qu'ils appellent Kundi. *Ces troubadours s'en vont de village en village, célébrer devant les habitations des chefs et des notables les gloires de la race A-Sande, sa puissance et ses hauts faits, absolument comme chez nous au moyen âge, aux portes des castels et des monastères, s'en allaient chanter les ménestrels.*

Les chefs eux-mêmes ne dédaignent pas de prendre la lyre. Junker, arrivant chez Bangojor, fut reçu par le chef, qui le fit assister à un concert d'instruments divers accompagnés en sourdine de chants étoffés et fort harmonieux. Puis Bangoja saisit sa Kundi *et, s'accompagnant de son instrument, entonna un air étrange.*

Tantôt il dansait, tantôt il chantait. Il contait les guerres de ses pères, leurs lointains voyages, puis leur mort. *Lorsqu'il abordait ce dernier chapitre, sa voix baissait, elle devenait lente et grave, puis elle reprenait un ton de fanfare, de joie : il parlait de la gloire des descendants.* Il chanta ensuite le temps présent, donnant son opinion sur les hommes et les choses, exprimant des pensées philosophiques sur la fragilité de la gloire et les malheurs qui suivent souvent les faits heureux. »

Livingstone cite aussi l'un de ces bardes qu'il rencontra au cours de son voyage dans le haut Zambèze. « C'était, dit le célèbre voyageur, un véritable poète, qui nous a suivis pendant plusieurs jours. Dans tous les endroits où nous avons fait halte, il a chanté nos louanges en des strophes faciles et harmonieuses, formées de vers blancs composés de cinq syllabes. Tout d'abord, le chant n'avait que quelques lignes ; mais chaque jour, l'auteur, recueillant de nouveaux détails sur nous, allongeait son poème, et notre éloge a fini par devenir une ode d'une assez belle longueur.

« Quand la distance où il était de chez lui l'obligea de nous quitter, il nous en exprima tous ses regrets ; et il retourna dans ses foyers, après avoir touché, bien entendu, le prix de ses louanges, non moins utiles qu'agréables.

« Un autre enfant d'Apollon fait partie de notre escorte. A la veillée, pendant que les autres jasent, font la cuisine ou dorment, il redit ses poèmes, où il raconte tout ce qu'il a vu chez les blancs, et ce qu'il a remarqué sur la route. Il en résulte que tous les soirs quelque chant nouveau s'ajoute à son odyssée. L'improvisation, d'ailleurs, lui est facile : jamais il ne reste à court ; si le mot lui échappe, il ne s'arrête pas pour cela, il remplit la mesure d'un son particulier qui n'a pas de sens, mais qui conserve le rythme. »

L'instrument placé entre les mains du griot dons nous donnons la photographie s'appelle exactement n'goni bambara, *d'après les notes écrites, accompagnées de dessins en couleur qu'a bien voulu nous apporter M. l'adjudant Grenier. C'est une petite mandoline formée d'une demi-calebasse recouverte de peau de chèvre, d'iguane ou de boa ; l'unique corde est formée d'un faisceau de crins de cheval. Armé de ce luth grossier, le griot s'attache à un chef et, incessamment, vante sa beauté, sa noblesse, son courage, toutes ses vertus. Il est, à sa manière, un poète de cour. Tel le chanteur attaché à la personne de Karamoko, fils de Samory, en 1890 : « Ne te désespère pas, lui disait-il : songe à ton père qui n'a jamais reculé ; songe à la grandeur de ta race !... »*

* * *

A un autre point de vue, on constate l'analogie des idées et des mœurs afri-

caines avec celles de l'Orient. Dans plusieurs numéros de la Revue musicale, *j'ai cité quelques-uns des innombrables documents que nous avons sur le rôle joué par la danse et la musique dans les cérémonies magiques de l'antiquité orientale et même latine. On grossirait indéfiniment cette liste de témoignages sur la magie chez les primitifs, si on étudiait le sorcier africain, ou féticheur.*

Généralement, le féticheur est appelé à exercer sa science afin de chasser l'esprit malin qui, suivant la croyance commune, s'est emparé du corps d'un noir et l'a terrassé par la maladie.
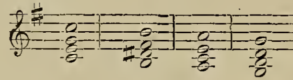
Pour mettre le mauvais génie en fuite, le féticheur danse durant deux jours devant la hutte du patient. Il n'est pas rare que celui-ci, déjà à moitié mort, ne succombe à la fatigue d'entendre pendant quarante-huit heures le bruit, les chants et les danses qui accompagnent la séance d'exorcisme. Une pareille cérémonie est-elle annoncée, vite tous les habitants se réunissent à l'endroit désigné, afin de contempler leur makanga *(sorcier). Un orchestre composé de deux grands gongs en bois, d'un tambour de guerre, et d'un instrument qui a beaucoup d'analogie avec le xylophone, entame un air monotone; le public répond en chœur aux chants dont le féticheur dit les premières strophes. Semblable séance dure environ trois heures, c'est-à-dire le temps voulu pour exténuer le danseur. On voit ce dernier s'élancer, tourner sur ses gros orteils pendant une ou deux minutes... Parfois il représente la guerre, le départ des soldats, la bataille ; son œil s'allume, il semble enivré de l'ardeur de la lutte ; une lance à la main, il simule l'attaque et la défense de deux ennemis en présence, porte des coups à un adversaire imaginaire, pare ceux qui lui sont destinés, et finalement, montre par sa mimique la défaite de son rival : aussitôt, il commence un chant de victoire. Pendant toute la durée de cette scène, la musique se fait lente ou précipitée, monotone ou variée, suivant les péripéties du drame...*

Je signale ces faits à ceux de nos jeunes musiciens qui, armés d'une solide instruction générale, ont du goût pour l'histoire de la musique. Il faut élargir l'horizon et sortir du domaine trop étroit dans lequel on s'est renfermé jusqu'ici. Ne nous imaginons pas que la musique grecque, le plain-chant et les compositions de la « Renaissance » constituent tout le pays à explorer ; à un historien véritable, cela ne peut suffire. Si ces lignes sont lues par un jeune agrégé, en quête d'un beau sujet pour une thèse de doctorat, puissent-elles lui donner à réfléchir ! Qu'il ne s'attache pas à refaire, pour la centième fois, l'article sur le genre enharmonique, sur la mesure des mélodies grégoriennes ou sur les sous-harmoniques ! Qu'il se préoccupe de sociologie et cherche le rapport des œuvres avec la vie ! Nous en sommes encore à la période de préparation, celle où l'on gratte des pierres avant de construire. N'oublions pas que derrière les chansons il y a les mœurs musicales, et, derrière ces mœurs, l'Humanité. Or, toutes les fois que l'humanité polie, celle qui s'est faite à l'école d'Athènes et de Rome, regarde de près les « sauvages », les « barbares », les non civilisés, elle ne retrouve pas sans doute l'Iliade et l'Odyssée, et la langue divine des poèmes d'Homère, mais elle observe des mœurs qui furent les siennes et se revoit en enfance, tout étonnée de se reconnaître.

J. C.

Les lois de la modulation. — Le cycle des quartes et des quintes (1).

I. Comme tous les arts de la durée et du rythme, la musique ne procède pas par *juxtapositions*, mais par *enchaînements*. Le langage verbal peut montrer la différence de ces deux formes : des mots pris au hasard et mis à côté l'un de l'autre sont juxtaposés ; des mots reliés par le sens et formant une proposition sont enchaînés. Il en est de même pour les notes. L'enchaînement de plusieurs accords (résultant de la superposition de parties mélodiques) est obtenu lorsque un accord et celui dont il est suivi ont des notes communes ou lorsqu'on passe de l'un à l'autre, par intervalles de demi-ton. Le contraire n'a lieu que dans des cas exceptionnels, en vue d'effets précis. Au début du II[e] acte de *Guillaume Tell* Rossini fait se succéder les accords suivants en les répétant 4 fois chacun :



parce qu'il veut produire un effet pittoresque « *voici la nuit* » ; tout s'estompe, s'efface, se désagrège et se perd... De plus, entre les groupes de 4 accords, il y a une solution de continuité, un silence, en un mot 4 phrases distinctes. On pourrait dire, en modifiant l'adage célèbre, pour l'appliquer à l'harmonie : *musica non facit saltus, la musique ne fait pas de bonds.* Il faut donc, en principe, quand on passe d'un accord à un autre, que le changement mélodique ne s'effectue pas sur l'ensemble du premier accord, mais sur une ou quelques-unes de ses parties seulement : la transition doit être très douce, par degrés *conjoints* pour les notes qui changent. Par là, les notes intégrantes de l'accord sont très différentes de la basse, et cela va de soi : la basse, étant simple, ne peut pas connaître les changements partiels ; et, puisqu'elle supporte l'édifice polyphonique, elle n'admet, comme les assises d'un monument, que des modifications radicales, franches, tout d'une pièce. Aussi progresse-t-elle par degrés *disjoints*, rarement par intervalles de seconde, plus souvent par intervalles de quarte, de quinte et d'octave, — par intervalles de quarte surtout, car ce dernier a, sur tous les autres mouvements harmoniques, une primauté qui va être expliquée ; grâce à lui, la basse amène l'enchaînement des accords consonants et résout les autres. Enfin le meilleur moyen d'amener un accord est de faire entendre avant lui l'accord construit sur la dominante de sa tonique.

II. La loi qui vient d'être posée (et qui se déduit des usages suivis par les grands compositeurs) trouve son application dans le *cycle des quintes et des quartes* Voici ce qu'il faut entendre par là. On sait qu'un son quelconque, émis avec une corde tendue, évoque une série d'autres sons partiels dont le premier est une quinte supérieure : un *do* fondamental est toujours accompagné d'un *sol* aigu, beaucoup plus faible ; un *ré* implique un *la*, etc... C'est ce qu'on appelle, en acoustique, le *phénomène de la résonance multiple.* On peut donc considérer le son *ut* comme « générateur » du *sol* placé une quinte plus haut. Aller de l'un à l'autre sera passer de la cause à l'effet, du père au fils ; de même si l'on passe du *sol* au *ré* supérieur, du *ré* au *la*, et ainsi de suite... C'est le cycle des quintes. Inverse-

(1) Résumé d'une leçon du Collège de France, par E. Dusselier.

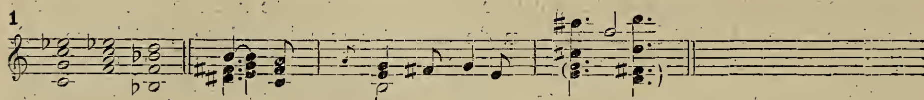
ment, si l'on passe du *sol* à l'*ut* inférieur, on remonte de l'effet à la cause, du fils au père. Et voici comme apparaît le cycle des quartes. L'*ut* inférieur au *sol* peut être remplacé (nous répondrons tout à l'heure à l'objection) par l'*ut* placé à l'octave supérieure: Au lieu de dire [notation musicale], je puis dire [notation musicale]. Je remplace une quinte descendante par une quarte ascendante qui me fait aboutir à la même note. Arrivé à l'*ut*, au lieu de moduler sur la quinte inférieure (*fa*), je puis, par le même procédé, moduler à la quarte supérieure (*fa*); de là, et pour la même raison, au *si* ♭, etc., etc... Théoriquement, cette série de quartes est indéfinie ; pratiquement, elle ne l'est pas, car, au delà d'une certaine limite (le 9ᵉ degré de la série) elle aboutit à des sons que notre système de notation aurait quelque peine à représenter : doubles bémols, triples bémols, constituant des tonalités hors d'usage. A la 9ᵉ modulation, nous arrivons à un *si* ♭♭, qui, dans la pratique, est assimilé à un *la* ♮. Ce *la* ♮ nous amène à la quarte supérieure *ré* ♮, puis à un *sol* ♮, puis à un *ut* ♮. Sur ce dernier degré, nous nous retrouvons à notre point de départ, et la série recommence. De là le nom de *cycle* ; c'est un cercle, un recommencement perpétuel. Cette manière de présenter les choses est, sans doute, inadmissible pour un acousticien. Nos modulations par cycle de quartes supposent en effet qu'on peut transporter un son à son octave supérieure *sans le modifier*; or, *il n'en est pas ainsi*, disent avec raison les physiciens. Il est vrai ; mais les compositeurs font comme *s'il en était ainsi* : et cela nous suffit. La science déclare une chose incorrecte ; l'art l'admet cependant comme correcte. Cela prouve tout simplement que l'art et la science sont deux choses différentes. Nous nous contentons ici du témoignage de notre Rameau, disant que passer d'un sol à l'ut *supérieur* équivaut à passer de ce même sol à l'ut *inférieur*, et que, dans le premier cas comme dans le second, le *sol* « retourne à sa source ». Le « cycle des quartes et des quintes » peut être considéré comme un moyen commode d'analyser le système de modulation des classiques (1). Voyons ce qu'il donne.

III. On peut considérer les modulations du cycle des quartes comme s'effectuant de la note fondamentale, servant de point de départ, sur un quelconque des degrés de la série : d'*ut* à *fa* ; d'*ut* à *si* ♭ ; d'*ut* à *mi* ♭ ; d'*ut* à *la* ♭ ; d'*ut* à *ré* ♭, etc.
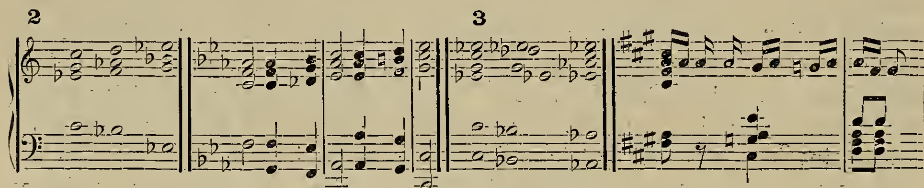
De même pour le cycle des quintes, où toutes les modulations peuvent être ramassées dans une même octave. Examinons successivement : les modulations de mineur à majeur ; celles de majeur à mineur ; celles de mineur à mineur. La première (non indiquée sur notre page d'exemples) est très simple, [notation musicale], et très usuelle, bien que l'oreille puisse attendre, dans le dernier accord un *la* ♭, déjà contenu dans la gamme sur laquelle est construit l'accord initial. — Texte nº 1 (voir les exemples ci-après) : modulation d'*ut* mineur au second degré du cycle des quartes, avec un exemple transposé tiré de Mendelssohn ; il y a entre la tonalité de *mi* ♮ mineur (début de la 2ᵉ mesure) et celle de *ré* ♮ majeur, le même rapport qu'entre *ut* ♮ et *si* ♭. — Texte nº 2 : modulation d'*ut* mineur au 3ᵉ degré du cycle des quartes, avec un exemple (transposé) tiré de Weber (*fa* ♮ mineur modulant sur *la* ♭ majeur, équivaut à *ut* ♮ mineur modulant sur *mi* ♭ majeur). — Texte nº 3 : modulation d'*ut* mineur au 4ᵉ degré du cycle des quartes, avec un exemple (transposé) tiré du *Don Juan* de Mozart (de *fa* ♯ mineur, à *ré* ♮

(1) Ainsi l'a employé Ludwig Bussler, dans son *Partitur-Studium* (Berlin, Carl Habel, 1882).

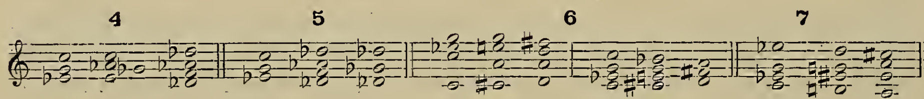
majeur). — Texte n° 4, modulation au 5ᵉ degré du cycle sur les basses à ajouter : *do* ♮, *la* ♭, *ré* ♭), cf. Beethoven, *Sonate en B dur*, op. 106, modulation de *ré* ♮ mineur à *mi* ♭ majeur. — Texte n° 5, modulation au 6ᵉ degré du cycle. Cette dernière est correcte, mais rare.

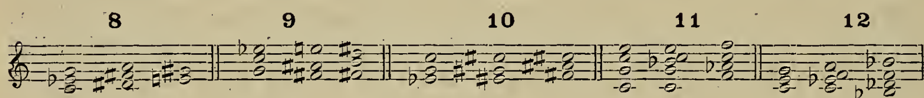


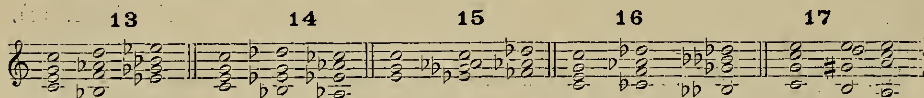
Symphonie en la mineur (Mendelssohn).

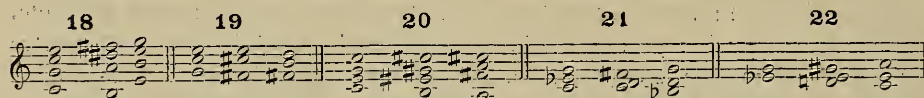


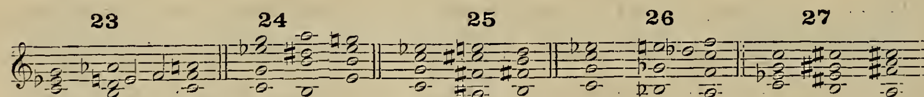
Freischütz (Weber) *Don Juan* (Mozart).











IV. Examinons maintenant les modulations effectuées dans le cycle des quintes, de mineur à majeur : *ut-sol-ré*, etc. La première (non indiquée sur notre page d'exemples) est très simple : — Texte n° 6 (à gauche du chiffre), modulation au 2ᵉ degré du cycle. Le premier et le dernier accord appartiennent tous les deux à une même gamme (*sol* ♮ mineur). Plus souvent, on trouve la modulation effectuée à l'aide de l'accord de septième diminuée. (Texte n° 6, à droite du chiffre). — Texte n° 7 : modulation au 3ᵉ degré du cycle des quintes. Ici, chaque note du dernier accord est en contradiction avec les notes de la gamme dans laquelle le premier accord est construit. De plus, il n'y a aucune

note commune entre l'accord initial et l'accord de 7ᵉ de dominante (*mi*, *sol* ♯, *si* ♮, *ré* ♮, dominante de *la* ♮) qui sert d'intermédiaire. Le changement par demi-tons effectué de toutes les notes du premier groupe à toutes celles du second, rend seul cette formule admissible. — Texte n° 8 : modulation au 4ᵉ degré du cycle. On trouve un exemple de cette formule dans le Lied de Schubert *Aufenthalt* ; mais elle n'est employée que pour des effets exceptionnels. La raison de sa dureté est dans le changement enharmonique imposé au *mi* ♭, qui devient un *ré* ♯. Le *mi* ♭ est habituellement traité comme un abaissement (du *mi* ♮) ; le *ré* ♯, ici note sensible, est une note qui au contraire tend vers le haut. Il y a donc une sorte de contradiction à traiter ainsi une même note. — Texte n° 9 : La contradiction qui vient d'être signalée se retrouve ici entre la tierce mineure du premier accord (*mi* ♭) et la tierce majeure du dernier (*ré* ♯). De plus, le *mi* ♮ semblerait devoir aboutir au *fa* ♮ ; le groupe dont il fait partie éveille plutôt l'idée d'un accord de sixte augmentée (*sol* ♭, *si* ♭, *mi* ♮) qui donnerait lieu à la modulation suivante :

mi ♭	*mi* ♮	*fa*
do	*si* ♭	*do*
sol	*sol* ♭	*la*
do	*ré* ♭	*fa*
		do

— Texte n° 10 : modulation au 6ᵉ degré du cycle des quintes. Nous touchons ici à la limite de la série. Cette formule n'est employée que comme synonyme enharmonique de la suivante : *do*, *mi* ♭, *sol*, *do*, — *do* ♭, *fa* ♮, *la* ♭, *ré* ♭ — *si* ♭, *sol* ♭, *si* ♭, *ré* ♭.

V. Examinons les mêmes modulations effectuées, suivant les mêmes cycles, *de majeur à mineur*. — Texte n° 11 (cf. *Don Juan*, 1ᵉʳ finale). — Texte nᵒˢ 12 et 13, modulations aux 2ᵉ et 3ᵉ degrés du cycle des quartes. — Texte n° 14. Le ton de *la* ♭ mineur, comme celui de *la* ♭ majeur, a un rapport plus étroit avec le ton d'*ut* majeur, que ceux de *mi* ♭ mineur et de *mi* ♮ majeur, ce qui justifie ici la modulation. — Texte n° 15 (cf. Wagner, *Lohengrin*, acte II, passage de *sol* ♮ majeur à *la* ♭ mineur). C'est une modulation identique à celle qui va de majeur à majeur, avec cette seule différence que dans la résolution de l'accord de 7ᵉ, le *fa* ♭ change la tonalité en mineur. — Texte n° 16. Modulation très agréable à l'oreille. Pas d'exemples à citer.

VI. Modulations, dans le cycle des *quintes*, de majeur à mineur.

La 1ʳᵉ et la 2ᵉ (non citées sur notre page d'exemples) sont très simples :

sol	*fa* ♯	*sol*		*do* ♯	
mi	*ré*	*ré*	*do*	*la*	*ré*
do	*do*	*si* ♭	*sol*	*sol*	
do	*la*	*sol*	*mi*	*mi*	*la*
	ré		*do*	*la*	*fa*
					ré

— Texte n° 17 : modulation très usuelle, à cause du « parallélisme » (relativité), comme disent les Allemands, qu'il y a entre le ton de *la* ♮ mineur et celui d'*ut* majeur. — Texte n° 18 : modulation encore très fréquente le *mi* de l'accord final étant la tierce de la tonique du 1ᵉʳ, et assez souvent complétée par l'insertion d'un accord de *la* ♮ mineur entre le premier et le second accord. — Texte n° 19 :

modulation très usuelle, où l'on interprète la tonique du premier accord (*ut*) comme la seconde diminuée de la tonique (*si*) du dernier (cf. Schumann, op. 39, n° 3, sur les mots .... *durch den Wald*). — Texte n° 20 : l'*ut* de l'accord initial est interprété de façon analogue au précédent.

VII. Modulations de mineur à mineur.

Elles sont, en général, plus dures que de majeur à majeur. — Texte n° 21 : exemples très communs. La modulation d'*ut* mineur au 2ᵉ degré du cycle des quintes, , est aussi usuelle ; la contradiction entre le *la* ♮ de l'accord final et le *la* ♭ de la gamme sur laquelle est construit l'accord initial se trouvant corrigée par l'accord de septième intermédiaire. — Texte n° 22 : la gamme d'*ut* mineur a un *la* ♭ ; celle de *la* ♮ mineur a un *sol* ♯, ce qui crée un conflit. Peut-être la formule est-elle interprétée par l'oreille comme elle est écrite au texte n° 23. — Texte n° 24 : l'identité de la quinte de tonique du 1ᵉʳ accord et de la tierce du dernier adoucit à peine la dureté de cette formule. Schubert en tire un bel effet (*Aufenthalt*, Schwanengesang, sur les mots : *Wald, starrender Fels, rauschender Strom*). — Texte n° 25 ; tout répugne à l'emploi d'une telle formule, où toutes les notes de l'accord initial se trouvent abaissées, à la fin, d'un demi-ton, ce qui ne donne pas l'impression d'une différence de hauteur suffisante : le manque de rapport entre les 2 gammes sur lesquelles sont construites ces deux accords, le changement par demi-ton des trois voix dont l'une aboutit à une tierce diminuée, l'équivoque de cet accord de septième (*fa* ♯, *la* ♯, *do* ♯, *mi* ♮) qui peut être pris pour un renversement d'accord de sixte augmenté (*sol* ♭, *mi* ♮), comme le texte n° 26. — Texte n° 27 : à cette limite, nous retombons dans les changements enharmoniques. Cette modulation équivaut en effet à celle du 5ᵉ cycle des quartes :

Cf. Schubert, *Schwanengesang*, n° 3, sur les mots *Luftiger Bahn Wohin* ? et op. 24, n° 1.
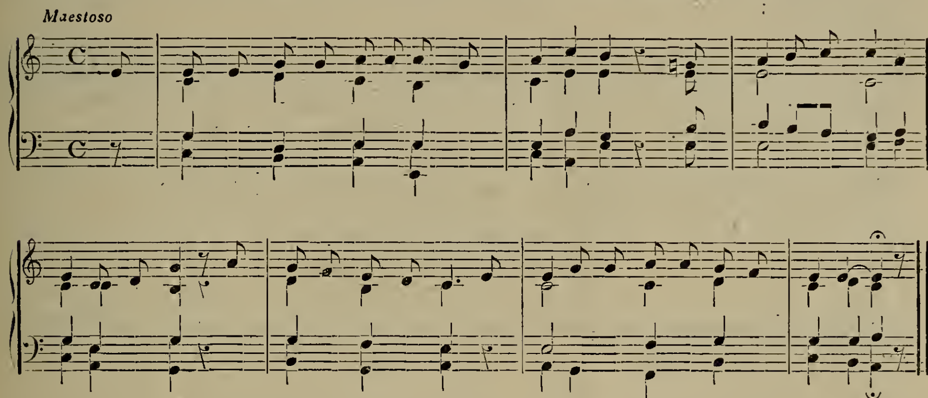
COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*) : LE MODE DORIEN AU POINT DE VUE DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

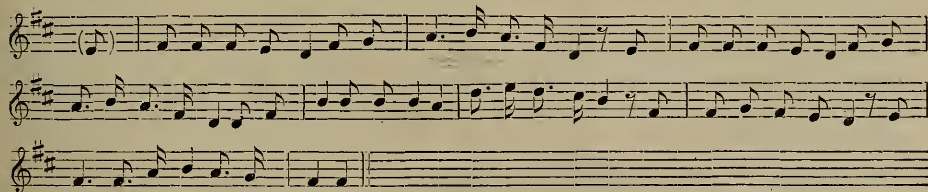
Cette échelle de *mi* à *mi* « sans accidents » s'est appelée successivement : chez les Grecs, *harmonie dorienne* ; au moyen âge, le *deuxième mode authentique*, (*deuterus authentus*), et aussi le *troisième mode* (en comprenant les modes plagaux dans la nomenclature) ; enfin, par suite d'une confusion que j'ai expliquée, elle s'est appelée *mode phrygien*, nom qui a seul persisté chez les compositeurs de la Renaissance. A l'étude de cette échelle se trouve liée l'étude de *la* ♮ à *la* ♮. Cette

dernière s'appelait, chez les anciens, mode *hypodorien* ; elle s'est appelée, chez les modernes, mode *éolien*. Pour éviter toute confusion ultérieure, il sera bon d'avoir présentes à l'esprit ces premières notions.

Le premier fait à mentionner, quand on se place au point de vue de l'histoire générale, c'est que le mode dorien, caractérisé par la place du demi-ton entre le premier et le second degré, entre le cinquième et le sixième, est d'un usage quasi universel. Lorsque, pour rapprocher des mélodies populaires d'un mode antique, on prend des exemples chez les peuples méridionaux, on ne prouve pas grand'chose en ce qui concerne l'universalité du mode considéré, attendu qu'entre les Grecs d'autrefois et certains peuples modernes, il a pu y avoir transmission directe ou par intermédiaires. Pour montrer que le dorien est un mode universel, on pourrait prendre des exemples au Nord et au Midi, en Orient comme en Occident. On le rencontre partout. J'ouvre le recueil de mélodies populaires scandinaves, harmonisées par Ahlström (XVIIIe siècle) ; j'y trouve, construites sur l'échelle dorienne, plusieurs mélodies dont je détache celle-ci (1) :



Du même recueil (n° 136, *Harpans Kraf*) :



bien que le *fa* ♯ puisse être considéré ici comme tierce de *ré* ♯ tonique, la mélodie a une clausule en pur dorien par suite de l'identité des deux échelles :
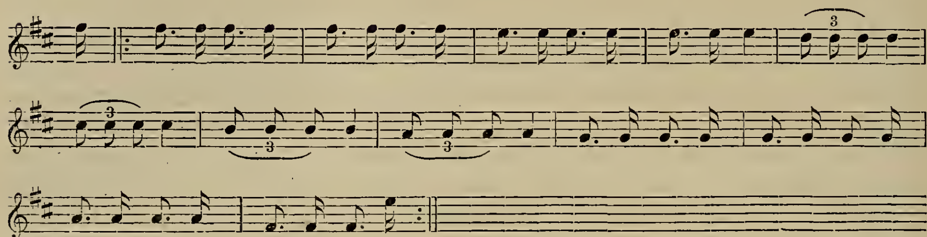
MI FA *sol la* SI DO *ré mi*

et FA♯ SOL *la si* DO♯ RÉ *mi fa* ♯

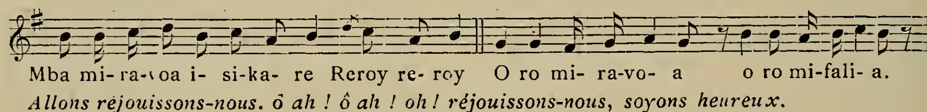
Voici un air de danse australien, composé par des sauvages étrangers à toute théorie musicale (cité par Hagen, dans sa « thèse de doctorat » *Sur la musique de*

(1) *Nordiska Folkvisor*, arrangerade af Ahlström, n° 237, *Den falske Riddaren*. L'harmonisation d'Ahlström (rectifiée ici) est souvent défectueuse, conçue dans un esprit moderne.

quelques primitifs) ; air purement rythmique et fort curieux, ayant été sans doute en usage dans une de ces danses *mimétiques* où des chasseurs imitent — en croyant se donner par là un droit de prise sur lui — les bonds de l'animal dont ils veulent s'emparer :
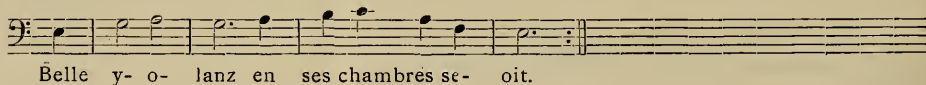


M. Sichel, chef de district à Madagascar, m'a communiqué, il y a quelques jours, le chant de fête suivant (*chant de fête Tetsimisaraka*), très répandu dans l'île, paraît-il :
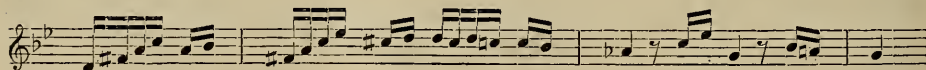


C'est un mixolydien antique, qui, par le *fa* ♯, devient un dorien :

SI DO *ré mi* FA♯ SOL *la si*.
MI FA *sol la* SI DO *ré mi*.

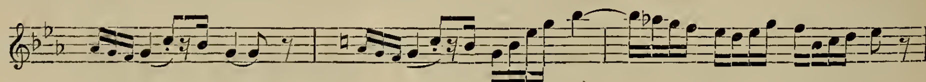
De notre Moyen âge, je citerai la gracieuse mélodie contenue dans le chansonnier de Saint-Germain :



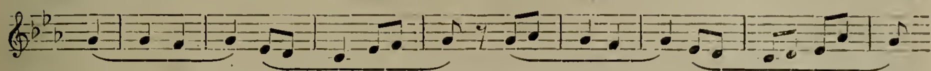
Je ne parle ni des mélodies grégoriennes, ni du psautier protestant, français ou flamand (*Souter liedekens*). Chez les modernes aussi, les exemples abondent. Mozart fait usage du dorien lorsqu'il introduit un *la* ♭ dans ce passage de la *Flûte enchantée* :



au lieu de , qui eût été bien plus fade et inexpressif. Cette réalisation du dorien sur l'échelle *sol* ♭*la* ♭*si do ré* ♭*mi fa sol*, se retrouve dans la *Carmen* de notre Bizet (avec l'altération passagère *la* ♮) :



et dans la *Snegoruschka* de Rimsky-Korsakow (Prologue, p. 49 de la partition piano et chant) :





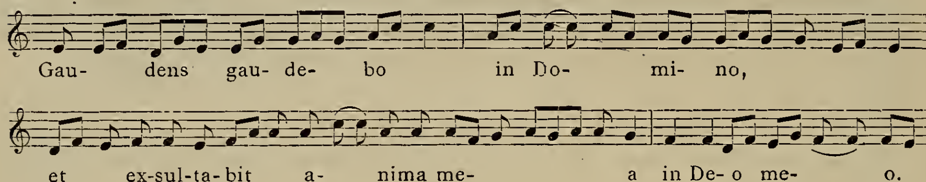
Je cite ces textes, pris un peu partout, uniquement pour donner une idée de l'importance du fait étudié. Restreignons-nous maintenant dans le domaine de *notre* musique, consultons ceux qui ont fait la théorie du dorien, et voyons comment il a été traité, au double point de vue de la mélodie et de l harmonie.

***

Au sujet du mode dorien, les Grecs antiques ont eu deux illusions. D'abord ils le considéraient comme national et croyaient l'avoir inventé. Aux Hellènes établis à l'opposé de la mer Egée, sur la côte occidentale de l'Asie mineure, ils abandonnaient volontiers les harmonies voluptueuses, convenables aux libres « beuveries » (συμποτικαί, dit Platon) ; mais ils établissaient une connexion étroite entre le mode dorien et le génie de Sparte ; ils le regardaient comme le mode hellénique par excellence Il est infiniment probable, d'après ce que j'ai indiqué tout à l'heure, que cette opinion était une honnête et naïve croyance de nationalistes ardents ou une assertion de théoricien, ou l'erreur d'un philosophe. Par une seconde illusion, les Grecs ont vu dans le mode dorien la seule forme d'expression musicale qui convînt à un citoyen parfait, à la fois vaillant dans la guerre et dans la paix ; ils lui ont donné le même prestige qu'à ce génie de Sparte, si fortement discipliné, dont tous les moralistes ont loué la grandeur avec enthousiasme : « L'harmonie dorienne est *étrangère à la joie*, elle répudie la mollesse ; sombre et énergique, elle ne connaît ni la richesse du coloris ni la souplesse de la forme, *elle possède un caractère viril et grandiose* ». Ainsi parle Héraclide (cité par Athénée). Platon (*Rép.*, III, 399 a-c) développe complaisamment cette opinion, et Aristote (*Pol.*, VIII, 5) assure qu'elle était unanime. L'épithète dont se servent habituellement les anciens pour caractériser le dorien est σεμνός = *sévère, austère, auguste, vénéré*. Après la fin de la civilisation antique, les modernes, trop disposés à mettre l'autorité de la tradition au-dessus de l'observation et du témoignage des faits, ont souvent reproduit cette manière de voir. Guy d'Arezzo (XIe siècle *De mod. form.*, p. 107), à une époque où le dorien n'avait plus sa forme primitive, disait : « *per deuterum, dignitates vel qualitates animorum indicere possumus* : le dorien permet d'exprimer la noblesse et les vertus de l'âme. » Au XVIIIe siècle, l'abbé Poisson le juge un peu par voie de contraste, et ainsi lui fait tort : « Le IIIe mode, dit-il, est propre aux textes *qui marquent beaucoup d'action*, d'impétuosité, des désirs véhéments, des *mouvements de colère*, d'ardeur... Il convient aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, *la cruauté*, *les paroles dures* et celles qui traitent des combats spirituels ou corporels ». (Poisson, *Traité du plain-chant*, 1750, p. 247-248.) En somme, le dorien est réputé âpre et dur, dénué de tendresse. Il s'en faut que toutes les compositions musicales justifient cette caractéristique !

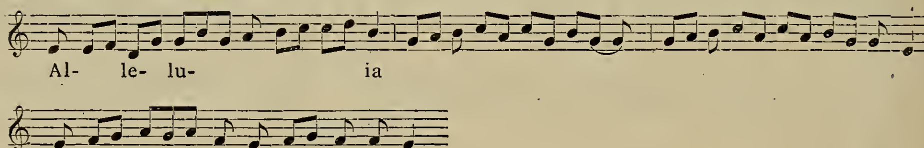
Que le mode dorien ait une noblesse, une grandeur particulières, c'est incontestable : il doit ces qualités à sa seconde et à sa tierce mineure, et à l'absence de note sensible. Mais remarquons que *tous* les sentiments humains peuvent

avoir grandeur et noblesse, et que par conséquent *tous*, sans exception, ont pu être exprimés, et ont été effectivement exprimés en dorien. C'est un mode sur lequel on a prié, on a aimé, on a rêvé, on a gémi, on a dansé. Voici un introït : en pur dorien où s'exprime la plus vive allégresse (le 8 *décembre*, *fête de l'Immaculée Conception*, messe) : *Gaudens gaudebo : Ayant de la joie, je me réjouirai* (*dans le Seigneur*), tels sont les deux premiers mots. *Exultabit anima mea : mon âme bondira de joie*, est-il dit dans la suite :

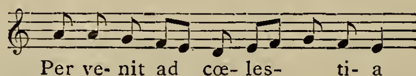


Cf. les introïts *Exultabo in Jerusalem et gaudebo in populo meo* (juin, messe p. S. Boniface) *Vocem jucunditatis annuntiate* (5e dim. après Pâques) ; *Sancti tui, Domine* (messe de plusieurs martyrs, au temps pascal) ; *Sacerdotes tui* (messe d'un confesseur pontife) ; *Caritas dei diffusa est* (messe de mai, S. Philippe de Néri) ; *Factum est cor meum tanquam cera liquescens* (messe de juin, S. François Caracciolo) ; *Nunc scio vere* (29 juin) ; *Redemisti nos* (juillet, messe du Précieux Sang) ; *Dispersit, dedit pauperibus* (août, dimanche dans l'octave de l'Assomption) ; *Benedicite Dominum omnes Angeli* (messe du 29 sept.) ; *Omnis gloria ejus* (3e dim. après la Pentecôte). — Les offertoires : *Deus tu conversus* (2e dim. de l'Avent) ; *Lauda Jerusalem Dominum* (Patronage de S. Joseph) ; *Filiæ regum* (p. une Vierge non martyre) ; *cum esset desponsa* (maternité de la Vierge). — Les graduels : *Adjutor in opportunitatibus* (Dim. de la Septuagésime) ; *Juravit Dominus* (12 mars). — Les antiennes : *Dum esset rex in accubitu suo* (commun des saintes femmes, aux vêpres) ; *Simeon Justus* (février, aux vêpres) ; *Elisabeth Zachariæ* (24 juin, vêpres) ; *Inter natos mulierum* (id.) ; *Credo videre bona Domini* (office des morts) ; *Post triduum invenerunt Jesum* (La Sainte Famille, aux vêpres) ; *Suscepit nos Dominus* (Fête du Sacré-Cœur, vêpres), etc...

Que dire des *alleluia* ?



Ces finales en dorien, avec l'égalité des notes, ont une noblesse qui fait la beauté du plain-chant :



(hymne pour un et plusieurs martyrs, temps pascal) ; mais renfermer ce mode dans l'expression d'une catégorie de sentiments déterminée, est une idée de grammairien ou de métaphysicien que contredit le répertoire de l'Eglise. Revenons à des analyses purement musicales.

Du dorien antique, spécialement employé dans le chant accompagné de la cithare ou de la lyre, il nous reste deux spécimens : l'*Hymne à la Muse*, attribué à Mésomède, musicien originaire de l'île de Crète, sous le règne d'Hadrien (2e s. de l'ère chrétienne) et l'*Hymne au Soleil*, — œuvre dont le titre éveille des

idées de polyphonie et d'orchestration brillantes dans l'imagination d'un moderne, mais qu'il faut lire en oubliant les mélodies de M. Alexandre Georges, ou la symphonie de M. Camille Saint-Saëns sur *Le feu du ciel !* Dans cet *Hymne au Soleil* (Helios), qui est d'une pauvreté musicale très remarquable, il y a quelque chose qui eût choqué l'oreille des musiciens du moyen âge, et (à partir du xe siècle environ) leur aurait paru antimusical : c'est le triton (*fa*-sol-la-*si* ♮) qui reparaît plusieurs fois (vers 3, 5, 7, 10, 12, 16). Au moyen âge, à partir d'une certaine époque, on cherche à éviter cet intervalle, là même où une des notes du triton n'est pas émise, mais pourrait être sous-entendue. Nous en avons le témoignage dans ce texte de Guido d'Arezzo : « *Iste modus non* (*adeo*) *aliorum authenticorum servat regulam : cum enim quinto alii habent formulas, iste insuper texto* : ce mode (le IIIe) ne suit pas la même règle que les autres modes authentiques ; les autres terminent sur le 5e degré, celui-ci sur le 6e. » Il ressort de ce texte que, avant l'époque de Gui, c'est-à-dire avant le XIe siècle, la dominante du IIIe mode (si ♮) s'était déplacée ; le 5e degré ascendant avait été remplacé, au point de vue de sa fonction modale, par le 6e (*ut*), le *si* ♮ devenant une simple note de passage. Ce déplacement entraîna une modification essentielle du mode : le *mi*, jusqu'alors fondamental, fut considéré (par suite du son final *ut*) comme médiante de l'accord *do-mi-sol*, ou comme quinte de la triade *la-do-mi*.

Un autre moyen fut employé pour éviter le triton, au risque de bouleverser organiquement le mode antique et de provoquer des confusions ultérieures. On éleva d'un demi-ton le second degré (*fa* ♯ au lieu de *fa*, de façon à obtenir une échelle qui était identique à celle de l'éolien (*la*), échelle qui elle-même était identique à celle de *ré* (avec *si* ♭) :

dorien antique	*dorien moderne*	*éolien*	*protus* (1er mode du plain-chant).
mi	mi	*la*	ré
ré	ré	*sol*	do
do	do	*fa*	si ♭
si ♮	si	*mi*	la
la	la	*ré*	sol
sol	sol	*do*	fa
fa	fa ♯	*si*	mi
mi	mi	*la*	ré

Ainsi s'explique que certaines antiennes (comme *Domine, quinque talenta*) qui, à l'époque de Régimon (IX-Xe s.), étaient chantées dans le mode de *mi* se chantent depuis Gui d'Arezzo en 1er mode (*ré*)

Depuis le xe siècle, où la structure organique du système se modifie par le déplacement de la dominante, le mode dorien a perdu peu à peu dans le chant liturgique l'importance qu'il avait autrefois. Mais nous le retrouvons dans le chant populaire et dans les œuvres polyphoniques de la Renaissance, soit à l'état pur, soit avec des altérations nouvelles.

Comment les mélodies composées dans le mode phrygien ont-elles été traitées par les musiciens de la Renaissance ? Quel est le mécanisme de ce mode ?
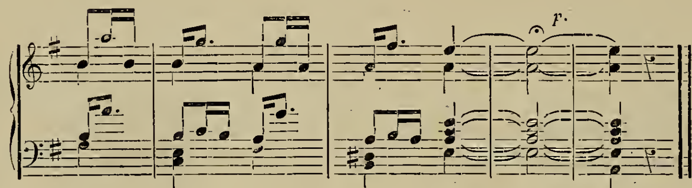
Le phrygien (il s'appelle désormais ainsi) a une situation un peu spéciale, et voici pourquoi.

Il a une tierce et une sixte mineure, et, ce qui le distingue de toutes les autres

échelles modales, une seconde mineure (*fa*). Sans ce *fa* ♮. on retomberait (avec un *fa* ♯ dans la gamme éolienne (de *la* à *la*). Ce *fa* ♮ détermine aussi et exige la 7ᵉ mineure, *ré* ♮, note avec laquelle il fait une triade complémentaire ; d'ailleurs le *ré* ♯ est inconnu de l'ancienne théorie ; et, de plus, c'est un principe, pour tous les modes diatoniques comme pour tous les tons du plain-chant, qu'il n'y ait jamais deux intervalles de demi ton consécutifs (tels que *si* ♮-*do* ♮, *ré* ♯-*mi*) La conséquence de cette organisation, c'est que le phrygien ne peut pas faire une cadence complète ou parfaite (au point de vue du système moderne) sur sa finale ; il lui faudrait, pour cela, l'accord *si ré* ♯ *fa* ♯, qu'il ne peut pas former.
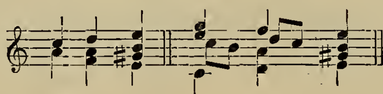
On a suppléé à cette lacune en employant diverses cadences dites *phrygiennes*, qui ont beaucoup de charme : 1° changement de fonction du *mi* final, qui de tonique devient quinte, et modulation en *la* éolien :

Cette modulation en *la* est si intéressante et susceptible d'un effet si expressif, que Schumann l'adopte dans ses exquises *Scènes d'enfants*, alors même que l'introduction d'un *ré* ♯ lui permettrait de conclure sur l'accord de *mi* ♮ mineur. Et rien n'est plus délicat, rien n'est plus poétique et charmant que cette clausule qui laisse la phrase indécise et en suspens :

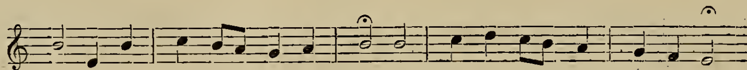


(Schumann, *Kind in Einschlummern* — l'enfant qui s'assoupit — op. 15, n° 12.)
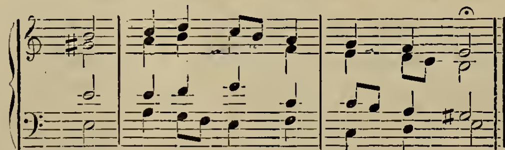
2° On fait conclure le dorien, à la dominante du mode éolien, sur un accord majeur, avec un *sol* ♯ qui est étranger au système :



Ce n'est encore qu'une cadence « imparfaite » pour l'oreille moderne. Voici un choral protestant en dorien (*aus tiefer Noth Schrei' ich zu dir*) :

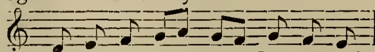


dont Bach a ainsi harmonisé la seconde période (1) :

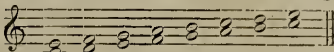


(J.-S. Bach, *371 chorals à quatre voix*, éd. Breitkopf, n° 10.)

(1) La terminaison est analogue à celle de l'hymne *A solis ortu cardine* (in Nativ.) :



Cf., dans le même Recueil, le choral 352 (*Es woll'uns Gott genädig sein*).

En somme, le phrygien (dorien) est prisonnier de sa sous-dominante, *la* (1); de ce *la*, il peut passer en *ré :* exemple curieux d'un mode qui a un accord de tonique mineur, et qui, si on ne lui adjoint pas une note étrangère, doit moduler sur deux autres accords mineurs. Cette connexion est le contraire de celle qui rattache le majeur ionien (*ut*) aux majeurs mixolydien (*sol*) et lydien (*fa*). Mais voici une autre ressource qui fait compensation et, en arrachant le phrygien à à son perpétuel mineur, permet de le considérer sous un autre aspect. Le *mi* fondamental est tierce d'*ut*. Or, toute la gamme ionienne peut faire cortège à la gamme phrygienne en se supposant à elle : 

Le phrygien peut donc moduler en ionien : et de là, il peut passer en *sol* (ionien, avec *fa* ♯) De cette faculté mise à profit, il résulte que le phrygien, étant sous la dépendance de l'éolien, qui lui fournit des éléments de modulation, et de l'ionien, est en quelque sorte attiré vers le registre grave ; aussi apparaît-il souvent transposé en *ré* avec 2 bémols, ou en *ut* avec 4 ♭. De plus, les mélodies qui lui appartiennent ne commencent pas toujours par la tonique. mais par un des sons indiquant les modes dans lesquels il aime à passer. (Cf. J.-S. Bach, choral 214, *ibid.*)

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Horace en musique.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE L'HUMANISME MUSICAL EN FRANCE AU XVIe SIÈCLE.

Les humanistes du XVIe siècle, désireux de reconstituer dans son intégrité la poésie des anciens, étaient naturellement amenés à y joindre la musique, et, faute d'avoir retrouvé les véritables mélodies des vers antiques, ils y adaptèrent des mélodies nouvelles. On mit surtout en musique les poètes latins. plus universellement connus que les grecs et aussi familiers au public cultivé que les auteurs contemporains eux-mêmes. Et, parmi les œuvres de la poésie latine, ce furent surtout les Odes d'Horace qui tentèrent les musiciens humanistes. Le poète qui célébra les gloires de ce siècle d'Auguste, si vivant pour les hommes de la Renaissance, l'épicurien délicat qui rehaussait de mélancolie et de morale ses chansons et ses badinages était sans doute l'auteur préféré des lettrés du XVIe siècle. Mais si Horace attira l'attention des musiciens, c'est avant tout parce qu'il avait importé à Rome les mètres d'Alcée, de Sapho, d'Anacréon et des poètes Alexandrins, c'est parce que ses Odes constituaient un véritable répertoire des rythmes lyriques de l'antiquité. Aussi, dès le début du XVIe siècle, les odes d'Horace avaient été mises en musique en Allemagne par Pierre Tritonius, à l'instigation du célèbre humaniste Conrad Celtes, et d'autres adaptations musicales en furent faites, notamment par Senfl et par Hofheimer. Il se produisit ainsi au delà du Rhin, pendant la plus grande partie du XVIe siècle, un mouvement extrêmement curieux pour l'étude des rapports de l'humanisme et de

(1) Cf. le choral de Bach n° 16 (*ibid.*).

la musique (1). En France, ce mouvement paraît avoir été beaucoup moins important. Ce qui est sûr, c'est qu'il a laissé fort peu de traces, et il semble que fort peu de musiciens français, au XVIe siècle, se soient souciés de mettre en musique des odes d'Horace.

— *Claude Goudimel.* Dans son « Manuel du libraire », à l'article *Horatius*, Brunet (2) mentionne une œuvre de Goudimel, parue en 1555 et portant le titre suivant : « *Q. Horatii Flacci poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae. — Parisiis, ex typogr. Nicolai Du Chemin et Claudii Goudimelli, 1555.* » L'ouvrage serait signé *Claudius Godimellus Bisuntinus* et dédié à Gérard Gryphius, professeur à Narbonne. On peut voir, d'après le titre seul, que ces compositions ont dû être faites dans le même esprit que celles des maîtres allemands de la même époque. En effet, le compositeur semble s'être proposé de mettre en musique toutes les odes qui diffèrent par le genre de mètre (*quotquot carminum generibus differunt*). Or, l'expression *genera carminum*, au sens de type métrique ou strophique, se rencontre couramment dans les œuvres des musiciens humanistes allemands : ils composaient des airs différents pour chacun des divers *genera carminum*, et l'on chantait sur le même air chaque ode de même type. Cette analogie peut être induite avec certitude du titre de l'ouvrage ; mais il serait plus intéressant de pouvoir la constater par la lecture des compositions musicales elles-mêmes, et l'on pourrait faire à ce propos des comparaisons instructives. Malheureusement l'ouvrage de Goudimel, que Brunet mentionne comme « rare », n'a pu être retrouvé. Nous devons donc nous contenter du titre et des quelques indications qu'on en peut tirer.

— *Le manuscrit fr. 19.098 de la Bibliothèque Nationale.* — On trouve une ode d'Horace, mise en musique pour voix seule, dans le manuscrit fr. 19.098 de la Bibliothèque Nationale (feuillet 13 r°). Ce manuscrit contient des fragments d'un traité de musique comprenant au moins trois livres. C'est un brouillon très mal écrit et par endroits très raturé : la lecture en est fort pénible. On lit en marge du premier feuillet (recto) : « Ce livre a esté mis au net et achevé le 17e juin 1581. »

Les fragments contenus dans le manuscrit comprennent 28 feuillets de papier (273 sur 193 millimètres). Après une courte préface et des considérations générales sur le « nom et définition de musique » et sur la « division de musique » en « organique » et en « musique vocale », l'auteur anonyme traite avec détail de la musique grecque ; à remarquer au feuillet 6 r° une transcription de l'ode d'Horace en question, écrite dans la notation musicale grecque et portant la mention : « Trois saphiques avec l'adonic mode Æolienne ». Puis viennent des chapitres sur la musique proportionnelle, avec un tableau des notes et des silences (feuillet 10) et la théorie des modes ecclésiastiques. Le début du livre II (feuillet 14) traite des intervalles (« espaces ») ; la théorie des modes est reprise pendant quelques feuillets (3) ; on trouve ensuite une série de curieux chapitres

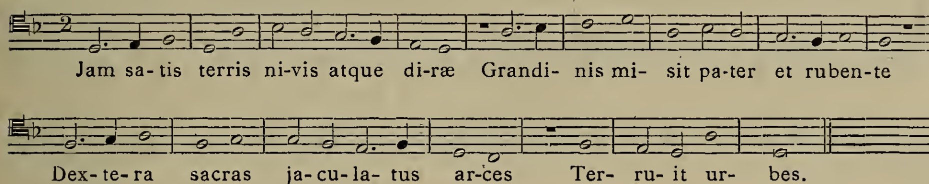
(1) Cf. R. von Liliencron, « Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts ». (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss, IIIe année (1887), p. 26-91. La question s'est étendue depuis le travail de M. Liliencron et mérite peut être d'être reprise.

(2) *Manuel du libraire*, 5e éd. 1861, col. 326. — Michel Brenet, *Claude Goudimel* (Besançon, Paul Jarquin, 1898, in-8°), p. 20 et 21.

(3) Il ne faut pas perdre de vue que le manuscrit présente des lacunes considérables et que, même dans les fragments qui restent, certains feuillets paraissent avoir été transposés.

sur la métrique musicale, intitulés: « Des pieds des chansons » (1) (feuillet 19 r°), avec un tableau des pieds métriques notés musicalement), « Notables sur les pieds des Carmes » (feuillet 19 v° ; avec, au f. 22 v°, une strophe saphique française en musique), « Des couplets des chansons » (feuillet 25) : la structure des couplets, qui peuvent être « dicoles distrophes », « dicoles tristrophes », « tricoles tétrastrophes », etc., est désignée par une terminologie métrique qui présente des ressemblances curieuses avec celles de Baïf. Le livre III, qui est fort incomplet, contient des chapitres sur la « symphonie », sur les consonances, sur le contrepoint, sur le faux-bourdon..., etc. Je n'ai pu retrouver la copie annoncée au premier feuillet, ni déterminer avec certitude quel est l'auteur de ce traité. Quel que soit cet auteur, il paraît être très versé dans la théorie de la musique grecque, avoir la pratique de l'hébreu (v. feuillet 11 v°) et n'être pas étranger aux préoccupations de métrique musicale qui, depuis 1570, avaient provoqué en France la création d'une musique « mesurée à l'antique ».

Si j'ai insisté un peu longuement sur la description de ce manuscrit, c'est qu'il n'est guère connu, quoiqu'il soit de nature à exercer d'une façon profitable la patience des chercheurs. L'ode d'Horace qui s'y trouve notée au feuillet 13 r° est la deuxième du livre premier. Je crois qu'il peut être intéressant d en reproduire ici la mélodie (2) :



On remarquera que, dans cette transcription musicale d'une ode saphique, le souci de marquer nettement la mesure musicale conduit l'auteur à modifier parfois les valeurs données à la longue et à la brève du vers (3). C'est ainsi que la longue est tour à tour traduite par 𝅝 et par 𝅗𝅥., la brève par 𝅗𝅥 et par 𝅘𝅥.

— *Etienne Du Chemin*. Jusqu'à présent, je ne connais pas d'autre exemple français d'odes d'Horace mises en musique au xvie siècle. Il nous faut aller jusqu'au début du xviie siècle pour retrouver de nouvelles tentatives de ce genre. Dans son *Harmonie universelle* (1636) Mersenne cite deux odes d'Horace mises en beaucoup d'Odes musique par « Monsieur Du Chemin Advocat au Parlement, qui a déjà mis de Pindare et d'Horace en Musique suivant la mesure, et le propre mouvement que requiert la nature de chaque vers (4) ». Selon Fétis, ce Du Chemin aurait publié en 1661 un recueil d'*Odes d'Horace mises en musique*

(1) Ce titre a été barré, mais reste parfaitement lisible.

(2) Je n'y ai apporté d'autres modifications que la division par barres de mesure et la substitution corrélative du signe 2 au signe ¢.

(3) Si l'on veut se renseigner sur l'état des études de métrique en France vers le milieu du xvie siècle, on pourra lire utilement les trois ouvrages suivants de René Guillon : 1° *De generibus carminum graecorum* (2e éd), Paris, Wechel, 1560, in-4° (50 p.) ; 2° *Gnomon... pernecessarium ac perutile, volentibus serio studio rimari arcana Poetarum omnium Graecorum*, Paris, Wechel, 1556, in-4° (70 p.) ; 3° *Gnomon... pernecessarium ac perutile, volentibus serio studio rimari arcana Poetarum omnium latinorum*, Paris, Wechel, 1557, in-4° (62 f.).

(4) *Traitez de la voix et des chants*, p. 180. La deuxième de ces Odes n'est pas explicitement attribuée par Mersenne à Du Chemin. Mais le contexte ne permet aucun doute sur cette attribution.

à quatre parties (1), que je n'ai pas retrouvé. Quoi qu'il en soit, il ne faudrait pas le confondre avec Nicolas Du Chemin, le graveur de musique du xvie siècle, qui édita précisément les mélodies de Goudimel sur les odes d'Horace. Les deux airs de Du Chemin que cite Mersenne sont adaptés, l'un à la première ode du 3e livre, l'autre à l'ode 4 du premier livre. Le premier se trouve à la page 395 du *Traité de la composition*, le second à la page 418. Je les reproduis ici, bien qu'ils soient du xviie siècle, parce qu'en réalité ils ne sont pas sans rapport avec l'esprit de la Renaissance.

I

O- di pro- phanum vulgus et ar- ce- o. (2) Fa-ve- te lin-guis :
carmi-na non pri- us Au- di- ta Mu-sa- rum sa- cer- dos.
Vir-gi-ni-bus, pu- e- risque can- to (3) Re- gum ti- men-do- rum
in propri- os gre- ges Re-ges in ip-sos im-pe-ri-um est Jo- vis
Cla-ri, gi- gan-te- o tri- um- pho, Cuncta su-per-ci- li- o mo-ven- tis

(1) Ce qui est sûr, c'est qu'il ne les avait pas publiées en 1636, puisque Mersenne peut écrire : « Si quelqu'un desire plusieurs autres Odes d'Horace mises en Musique, suivant leurs propres mouvemens, je ne doute nullement que Monsieur du Chemin ne leur en monstre, et ne leur en face oüyr tres-librement, s'ils prennent la peine de l'en prier... » (*Traité de la composition*, p. 395.)

(2) « Il n'y a point d'autres différences dans les couplets qui suivent le premier, sinon qu'en tous les seconds vers la première syllabe est longue, et partant doit estre d'une demie mesure : mais parce que la syllabe *fa* de *Favete* du premier couplet est brefve, il y a un souspir devant pour faire paroistre ladite briefve, en gardant néantmoins le mesme temps. » (Mersenne, *ibid*, p. 395.)

(3) Cette barre, la seule qui se trouve dans le texte, marque la séparation des deux strophes.

II

Sol- vi- tur a- cris hi- ems gra- ta vi- ce ve- ris et Fa- vo- ni,

(1)

Trahuntque siccas machinæ ca- rinas Ac neque jam sta-bu- lis gaudet pe- cus

(2)

aut a-ra- tor i-gni Nec pra- ta ca-nis al- bi- cant pru- i-nis.

On peut faire sur ces textes, au point de vue rythmique, les mêmes remarques que sur le texte du manuscrit dont il a été question. Les longues et les brèves du vers sont susceptibles de prendre, dans la transcription musicale, les valeurs les plus variées. Mersenne nous dit lui-même (3) que les musiciens « ne sont pas obligés de faire toutes les syllabes longues d'une mesme longueur, car ils peuvent donner le temps d'une semibreve, ou d'une minime, ou d'une noire, ou mesme d'une crochüe aux syllabes longues, pourveu que dans une mesme mesure ou diction ils usent des notes d'un moindre temps sur les syllabes briefves... ». Les musiciens humanistes allemands du début du XVIe siècle respectaient bien plus scrupuleusement les valeurs prosodiques des syllabes. — On peut s'en rendre compte en comparant le dernier air de Du Chemin avec cette charmante mélodie de ténor, extraite du recueil de Tritonius (4), où le rapport (1/2) de la brève prosodique à la longue est strictement observé et toujours exprimé de la même façon :

Sol-vi- tur a- cris hi- ems gra- ta vi- ce ve- ris et Fa-vo- ni,

Trahuntque sic-cas machi- næ ca- ri- nas.

(1) Le texte, au lieu du *si*, donne un *do*.

(2) Cette note est omise dans le texte. J'ai restitué un *fa*, malgré l'octave directe, par analogie avec *nec prata canis* (*mi-fa* à la basse).

(3) *Ibid.*, p. 415.

(4) Von Liliencon, ouvrage cité, p. 57. La mélodie originale est écrite en *brèves* et en *semibrèves* : j'en ai réduit les valeurs.

S'il fallait chercher en France, au XVIe siècle, une musique respectant à peu près exactement le rapport de la longue à la brève dans la transcription des mètres anciens, on la trouverait dans les airs « mesurés à l'antique », composés sur des vers français « mesurés ». Ce dernier genre de musique, d'une plus haute portée artistique que les essais des humanistes allemands, fut fort répandu dans notre pays pendant le dernier tiers du XVIe siècle. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles nous avons trouvé en France si peu d'adaptations musicales des odes d'Horace.

PAUL MASSON.

Informations.

CORRESPONDANCE. — Nous recevons la lettre suivante :

Houlgate, 27 juin.

MON CHER DIRECTEUR,

Je reçois seulement aujourd'hui, après un voyage en Allemagne, la lettre de M. Constant Pierre que vous avez bien voulu me communiquer. J'avais dit que le *Prométhée*, « drame lyrique » inscrit par lui (p. 750 de son *Conservatoire de musique*, 1900, Imprimerie nationale) parmi les « œuvres » de M. Maurice Emmanuel, n'existait pas Et en effet, chez quel éditeur trouve-t-on cet opéra ? Quel est son prix ? son format ? sa date ? S'il n'a pas été gravé, à quel directeur de théâtre a-t-il été présenté ? Ce « drame lyrique » fut-il reçu ? refusé ? reçu à corrections ? Y a-t-il une référence quelconque à laquelle on puisse rattacher cette indication qui fait vraiment très bien dans une liste d' « œuvres » : *Prométhée, drame lyrique* ?

L'honorable M. Constant Pierre me donne raison quand je dénonce un bluf aussi énorme, dont je n'ai jamais songé, ai-je besoin de le dire ? à faire peser la très lourde responsabilité sur l'excellent et très savant secrétaire du Conservatoire, historien consciencieux de la musique. Bien que M. Constant Pierre ne vous demande pas l'insertion de sa lettre, permettez-moi de la reproduire : « *Des coquilles, qui n'en fait pas ? des erreurs, qui en est à l'abri ? J'ai fait la Bibliographie de mon livre en* CONSULTANT LES INTÉRESSÉS *qui ont pu me signaler des œuvres existant seulement à l'état de projet. Agréez, etc.....* CONSTANT PIERRE. » Voilà qui ne laisse place à aucune équivoque. Je n'ai nullement reproché à M. Pierre une « coquille » ou une « erreur ». Il s'agit d'une chose beaucoup plus grave. Je reproche à M. Emmanuel, au moment où on lui a demandé la liste de ses « œuvres », de s'être attribué la paternité d'un « *Prométhée*, drame lyrique », qui est inexistant. Si l'œuvre a existé à l'état de « *projet* » suivi d'un commencement d'exécution, les usages voulaient que le titre de l'ouvrage projeté fût précédé des mots suivants : « *En préparation.* » Ce n'est pas à un docteur ès lettres que j'ai besoin de rappeler cette règle.

Et ce que je viens de dire sur le « *Prométhée*, drame lyrique » — et mythique surtout — je crois bien que je pourrais le dire aussi de la « *Symphonie bretonne* » mentionnée immédiatement après, dans la même liste d' « œuvres » !... Mais je reviendrai, après enquête, sur ce second point. Il y a des gens qui se créent des titres avec une facilité vraiment excessive !

Croyez, mon cher Directeur, à mes meilleurs et dévoués sentiments,

A. SABATHIÉ.

CONCERTS LAMOUREUX. — C'est au théâtre Sarah-Bernhardt que nous aurons la joie d'entendre les Concerts Lamoureux, l'hiver prochain. Le traité définitif a été conclu entre la grande artiste et le comité de la célèbre Association.

Les deux premiers concerts de l'abonnement sont fixés pour les 7 et 14 octobre. Du 15 au 30 octobre, l'orchestre, sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze concerts à Berlin, Dresde, Leipzig, Frankfort, Mannheim, Hanovre, Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne.

Les concerts d'abonnement seront repris à Paris le 4 novembre pour finir le 31 mars 1907.

Bilan musical. — Genève. — La saison qui vient de se terminer a offert aux amateurs de musique un total de 122 concerts, — 4 de moins que l'an dernier. 41 de ces concerts ont été donnés par des artistes de notre ville, 16 par des virtuoses de passage, 53 par des sociétés génevoises et 12 par des sociétés étrangères. 36 de ces concerts ont un but social ou philanthropique ; 27 avaient le concours d'un orchestre ; 14 étaient consacrés à la musique de chambre ; et 5 étaient « dénommés populaires » ; 28 de ces concerts ont eu lieu au Conservatoire, 26 à la Réformation, 17 au Victoria-Hall, 21 dans des édifices religieux et 30 dans des salles diverses. Dans les œuvres interprétées nous voyons : *la Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, *l'Enfance du Christ* de Berlioz, le *Requiem* de Cherubini, *Joseph* de Méhul, plus 18 symphonies, 4 poèmes symphoniques, 9 suites, 43 ouvertures, 2 quintettes, 15 quatuors, 5 trios, 32 concertos, 62 sonates et 1002 morceaux divers. Les interprètes ont été de 92 pour le chant, 48 pour le piano, 45 pour le violon, 11 pour le violoncelle et 11 pour l'orgue. Les auditions musicales avec comédies, exercices de gymnastique, projections lumineuses, ou suivies de bal, ne figurent pas dans la présente statistique.

Citons les protagonistes les plus en vue : Mmes Landi, Marty, Panthès, Ketten, Stefi Geyer, Auguez de Montalant, Mysz-Gmeiner, et MM. Marteau, Thibaud, Gorski, Sarasate, Casals, Mahaut, Delafosse, Th. Dubois, Sechiari, Consolo, Ten Have, Lermyte, Frölich, Mauguière, Risler, Boucherit, Cortot, E. Ysaye, Cazeneuve.

Pierre Ferraris.

Vente d'instruments de musique anciens. — On ne voit pas souvent passer dans les salles de l'hôtel des ventes une collection d'instruments de musique aussi importante que celle que rassembla feu M. Eugène Lecomte. Au milieu des tableaux et objets d'art d'une diversité si grande dont se composait sa collection, apparaissaient des violons, des violoncelles, des altos, des archets et des instruments anciens qui y ajoutaient un intérêt particulier. Le plus grand mouvement d'enchères s'est opéré autour d'un *violon* d'*Antonius Stradivarius*, Crémone, 1725, avec étui acajou, qui a été poussé à 10.000 francs, et d'un *violoncelle* du même (Crémone, 1693), avec étui, dont on a donné 7.000 francs. Viennent ensuite dans l'ordre des enchères : un *violon* de *Grancino* (marque Amati) avec étui, payé 2.650 francs; un autre de J.-B. *Vuillaume*, 1.450 francs; un *alto* ancien (marque *Bergonze*), avec étui, 1.300 francs.

Parmi les autres instruments adjugés à des prix plus modestes par Me Chevallier, qui dirigeait la vente, il convient de citer : un *alto* ancien recoupé, par Aldric, obtenu pour 90 fr. ; *violoncelle* anciens Italiens, 310 fr. ; *contrebasse* quatre cordes, archet et étui, 70 fr. *Archets* : *Tourte jeune*, violoncelle, baguette octogone, adjugés 460 fr. ; du même, baguette ronde, 320 fr. ; *Tourte aîné* : violon, hausse de *Peccatte* écaille, garnie or, baguette ronde, 240 fr. ; *Voirin* : violon, baguette octogone, 130 fr. ; *Vieux Paris* : violon, hausse avec lyre, baguette octogone, 90 fr. ; *Gand frères* : alto, baguette ronde, 40 fr. ; *Henry* : alto hausse écaille garnie argent, baguette ronde, 130 fr. ; *Gand frères* : violoncelle, non marqué, baguette ronde, 51 fr. ; *Voirin* : violoncelle, baguette ronde, 98 fr.

Quelques autres instruments anciens méritent aussi une place dans ce compte rendu ; en voici la brève description, telle qu'elle figure du reste au catalogue : Viole d'amour de *Paulus Alletsee* 21 cordes, vendue 450 fr. ; petite mandoline ivoire et ébène, 95 fr. ; mandoline avec manche incrusté d'ornements, 75 fr. ; *quinton de Guersan* (1763), 310 fr. ; luth-guitare *de Despont,* 100 fr. ; luth ancien, 175 fr. ; archiluth, 125 fr.

Hébert Rouget.

— Parmi les lauréats du dernier concours de l'Institut, nous avons été heureux de voir, au premier rang, M. Gailhard, le fils de l'excellent artiste qui dirige notre Académie de musique. Les autres lauréats sont MM. Dumas (premier grand prix) et Le Boucher. A cette occasion, félicitons aussi M. Gailhard de faire répéter en ce moment la *Thamara* de M. Bourgault-Ducoudray dont nous avons longuement parlé ici.

Conservatoire. — Les dates des concours publics qui auront lieu, comme l'année dernière, dans la grande salle du théâtre national de l'Opéra-Comique, sont ainsi fixées :

Mardi	17	juillet,	2 heures 1/2, contrebasse, alto, violoncelle.
Mercredi	18	—	1 heure, chant (hommes)
Jeudi	19	—	1 heure, chant (femmes).
Vendredi	20	—	9 heures, tragédie, comédie.
Samedi	21	—	9 heures, harpe, piano (hommes).
Lundi	23	—	1 heure, opéra-comique.
Mardi	24	—	midi, violon.
Jeudi	26	—	midi, piano (femmes).
Vendredi	27	—	midi, flûte, hautbois, clarinette, basson.
Samedi	28	—	midi, cor, cornet à pistons, trompette, trombone.

Le règlement organique du Conservatoire national de musique et de déclamation fixait de 15 à 20 ans la limite d'âge d'admission des femmes dans les classes de déclamation dramatique.

Or, il arrivait souvent que des vocations artistiques étaient entravées par les parents. Afin de laisser aux intéressées la faculté de décider du choix de leur carrière, à l'âge de leur majorité, M. le Ministre des Beaux-Arts vient de modifier cet article du règlement en portant de 15 à 21 ans la limite d'âge d'admission des femmes dans les classes de déclamation dramatique.

Droits d'auteurs et compositeurs. — Le gouvernement impérial allemand se propose de réunir à Paris, en octobre prochain, une commission franco-allemande pour arrêter les termes d'une convention conciliant la juste protection à laquelle les compositeurs peuvent avoir droit et les facilités généralement accordées aux fanfares et musiques militaires qui, dans leurs exécutions publiques, ne poursuivent pas un but de lucre.

Trocadéro. — La grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro sera mise à la disposition de l'Orphéon municipal de la ville de Paris pour le concert qui sera organisé dans le courant de juillet prochain.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 15 (sixième année) 1er Août 1906.

Concours de fin d'année du Conservatoire.

Au sujet de ces concours, si chers au public parisien, et qui furent, cette année très brillants, nous donnons d'abord quelques impressions d'ensemble; en premier lieu, voici une note que nous adresse un membre des jurys:

...Il y a deux points sur lesquels je regrette, en matière de chant, de me trouver en désaccord avec quelques critiques de la presse quotidienne, critiques pour lesquels j'ai une grande estime et dont quelques-uns sont mes amis personnels.

Ils se félicitent de voir que les morceaux de style *ont remplacé les morceaux de* bravoure*; ils louent une des concurrentes (qui, d'ailleurs fut justement applaudie) de, nous avoir fait entendre un simple Lied de Schubert. Ils disent :* « Enfin, nous voilà délivrés de la vocalise ! » *Je ne partage nullement cette manière de voir. S'il s'agissait de constituer l'esthétique du drame musical, je n'aurais peut-être aucune objection à faire; mais il s'agit d'un concours, où le candidat doit nous montrer s'il est un chanteur formé, complet. Les « vocalises », voire celles qu'on trouve dans les opéras les plus surannés, ne peuvent, pour ce motif, être dédaignées ni par lui ni par ses juges: Supposez qu'il s'agisse d'un concours de danse : allez-vous décerner le premier prix à celle qui se bornera à montrer « de la ligne » et à prendre, au repos, de belles poses plastiques? Ne lui demanderez-vous pas de prouver qu'elle est capable d'exécuter les mouvements classiques de son art? La « difficulté » ne devient-elle pas ici une des choses principales, sinon l'objet unique de l'épreuve? Il en est de même pour le chant. Pour qu'un brevet de maîtrise puisse être décerné, j'exige, sans doute, de l'intelligence musicale, un sentiment juste, du style; il me faut aussi de la virtuosité : du volume, des roulades, des trilles, des traits nettement faits en notes liées ou piquées, la demi-teinte avec la puissance. Vous ne voulez plus de vocalises dans le drame lyrique? soit! mais supprimerez-vous le répertoire? Allez-vous exclure de nos théâtres officiels tous ces maîtres qui ont tant écrit de vocalises : Haendel, Rossini, Meyerber, Gounod, Ambroise Thomas? Il arrivera vraiment un jour, si on ne corrige pas la tendance actuelle, où les lauréats de notre Conservatoire ne sauront chanter ni la musique religieuse de Bach, ni l'air des bijoux de* Faust, *ni les* Huguenots, *ni le* Prophète*; ils excelleront dans le seul récitatif. L'influence de Wagner est un peu la cause de ce déclin du chant. Mais, de grâce, ne confondons pas une épreuve scolaire avec l'esthétique nouvelle: rappelons-nous que le Conservatoire est chargé de fournir des sujets à*

nos théâtres officiels, et que le rôle de ces théâtres est d'assurer l'exécution du répertoire !

Voici le second point sur lequel je me sépare de quelques-uns de mes confrères. Il s'agit du monologue de Don Carlos de Verdi (1867), que nous entendîmes trois fois, au concours des hommes. Quelques musiciens très compétents, et non des moindres, ont dit et écrit que ce monologue était « insupportable ». J'avoue que (sauf la cadence un peu poncive qui le termine) je le trouve admirable. Comme justesse dans le pathétique, c'est une des choses les plus belles que je connaisse au théâtre : la douleur de ce roi maître du monde, mais obsédé d'une seule pensée, « elle ne m'aime pas » ; la majesté et la passion, la mélancolie grave qui les enveloppe, tout cela est grand, humain, émouvant, lyrique au premier chef. Il est vrai que ces quelques notes du début :

El-le ne m'aime pas !

(je cite de mémoire) constituent une épreuve terriblement difficile pour un chanteur, et que les fautes possibles sont très nombreuses : faute de diction (Alle ne m'aime pas), faute de rythme (changement et altération des durées), fautes de style, attaque en clair, au lieu du timbre un peu sombre qui convient ici, expression trop en dehors, exagération de l'accent pathétique, manque d'homogénéité dans la phrase, oubli de la dignité et du « manteau royal » dans lequel cet amour malheureux est drapé..... ; oui, il faut être un grand chanteur maître de soi, — et quelque chose de plus encore : il faut être un homme de cœur ou d'imagination très intelligente ; — et si on n'a pas cette expérience qui ne s'enseigne pas à l'Ecole, il faut avoir un instinct supérieur du théâtre, pour dire convenablement cela ; mais c'est bien beau ! Les mythologies wagnériennes me touchent moins que cette mesure, dans une pareille situation !

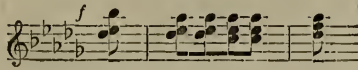
X....

Piano. — Nous sommes entièrement de l'avis de notre très distingué correspondant, surtout en ce qui concerne la difficulté de dire avec justesse une phrase simple et très expressive, comme le début du monologue de Don Carlos. Une remarque du même genre s'applique au concours de piano.

Les concurrents, élèves de MM. Diémer et Philipp, — tous très forts, tous faisant honneur à ces deux maîtres excellents et renommés — avaient à dire l'andante et le finale de l'Appassionata de Beethoven (op. 57). Le thème de cet andante, suivi de variations, est d'une simplicité admirable dans la grandeur.

En consultant mes notes, je ne trouve que M. Dorival à qui j'aie donné, comme memento, la cote Bien, pour cette phrase spéciale. MM. Gayraud, Poillot, Nat, Théroine, Etlin, Ehrhard ont été assez bons ; les autres, médiocres ou mauvais. Défauts relevés : inégalité trop brusque d'intensité dans le son (sous prétexte d'expression) ; dérangement des durées et du rythme (même motif) ; accents porte-à-faux (ex. le ré♭ dans la seconde partie du thème) ; tendance à la préciosité et à la manière ; trop d'énergie (sous prétexte de netteté), pas assez de douceur dans le dessin des basses... Quelques-uns ont oublié que dans les

Variations (*surtout la seconde*) *il fallait* chanter *aussi bien que dans l'exécution du thème. La clausule du membre de phrase suivante :*



a été jouée, presque toujours, d'une façon égale, plate, quelconque. — Dans le finale, *si difficile à doigter et qui réclame une parfaite indépendance des deux mains, les concurrents, — sans exception — se sont montrés admirables. M. Chevillard, qui mérite autant d'éloges comme compositeur que comme chef d'orchestre, avait écrit, pour l'épreuve de déchiffrage, une pièce très distinguée et charmante, un peu facile, qui a été jouée avec une aisance et une sûreté remarquables par MM. Nat, Schwaab, Ehrhard, Claveau, Frey, Gayraud, Verd, Gallon, Gauntlett, Crassous, Poillot. A ce propos, revenons sur un vieux desideratum : Il serait indispensable d'imposer aux chanteurs (dont l'éducation musicale laisse trop souvent à désirer) une épreuve de solfège à première vue, comme aux instrumentistes. Leur amour-propre en serait peut-être gêné ; la valeur du concours y gagnerait beaucoup.*

Harpes. — *Pourquoi faut-il que le concours de harpe chromatique et de harpe à pédales soit présenté par certains comme une « bataille » de celle-là contre celle-ci ? Quand nous délivrera-t-on des coteries ? N'y a-t-il pas place au soleil pour deux instruments différents ? Mme Tassu-Spencer, l'éminent professeur de harpe chromatique au Conservatoire, présentait six élèves, qui ont fait le plus grand honneur à son enseignement et à la harpe chromatique. Mlle Labatut (15 ans !) a émerveillé le public par le mécanisme brillant, le sens artistique et la sûreté de son jeu. Mlle Chalot (même âge) a provoqué, pour les mêmes motifs, d'unanimes applaudissements. Mlle Jeanne Joffroy (second prix de 1905) et Mlle Blot (idem) ont paru mériter un premier prix, qu'une sévérité un peu excessive leur refusa. Mlle Forgues, d'un talent déjà formé, a dû à un peu de trouble et de timidité de ne pas donner toute sa mesure ; et Mlle Goudeket (13 ans !) nous étonna par sa virtuosité précoce, comme par la perfection de son déchiffrage. Si la classe excellente de Mme Tassu-Spencer a eu — comme la classe de tragédie — la déception passagère de n'obtenir que des seconds prix, elle le doit incontestablement à l'écrasante difficulté du morceau d'exécution écrit par MM. Lucien et Paul Hillemacher. Ce sont deux grands musiciens ; mais leur « pièce de concert » est vraiment excessive, par la longueur comme par l'accumulation insolite des difficultés !* (*Quant à leur morceau de déchiffrage, j'avoue ne l'avoir pas compris.*) *Au contraire, le morceau de concours pour la harpe à pédales —* Ballade en mi♭ *de Zabel — sans avoir certainement l'allure très artistique du précédent, était net, bien rythmé, aéré, léger, fort agréable. Il n'est pas douteux que cette circonstance a beaucoup influé sur les résultats.*

Il faut aimer la tradition — quand elle est bonne — autant que le progrès. La harpe chromatique est un progrès certain et constaté, car elle continue l'évolution qui a transformé les instruments de l'orchestre — parallèlement à l'écriture des compositeurs — de diatoniques en chromatiques ; ce fait domine les petites critiques adressées encore par des attardés à un instrument et à une

classe qui existent depuis très peu de temps. La harpe à pédales est une tradition dont les droits à l'existence ne sont pas compromis par l'apparition d'une sœur cadette. M. Hasselmans présentait six élèves qui, toutes, ont montré de brillantes qualités. Je mets hors de pair Mlle Laskine (12 ans), qui est déjà une artiste de premier ordre. Entre Mlles Janet, Bazelaire, Delgado-Perez, Chaumeil, Laggé, on pourrait hésiter, pour distribuer les premiers éloges. Dans ce concours, on n'abusa pas du glissando, *et on eut bien raison ; le* glissando, *ignoré de presque tous les grands maîtres, est si peu musical! Il y a des gens qui aiment cette acrobatie* con un dito: *avouez qu'elle est d'ordre inférieur pour un musicien sérieux.*

Concours d'opéra comique. — *La séance fut longue (17 concurrents!), mais charmante en son ensemble. Deux artistes, déjà complètement formés, concouraient dans une scène de la* Tosca : *l'un, M. Petit, est à la fois très bon chanteur et excellent comédien, maître de son jeu, qui est toujours juste; l'autre, Mlle Lamare, n'a qu'un léger défaut (une taille un peu petite). Mais quelle chose affreuse, répugnante et dégoûtante que cette scène de la* Tosca ! *la torture, le viol, l'assassinat, un cadavre entre deux flambeaux et le crucifix sur la poitrine..... Sommes-nous à la Porte-Saint-Martin ou à l'Opéra-Comique ? Il n'y a pas là quinze mesures de vrai chant. Des gestes ! des cris !... Heureusement, il y eut des compensations. Le joyau de cette séance fut le quatuor et le quintette adorables du* Cosi fan tutte, *de Mozart. Quelle grâce! Quelle distinction souriante ! Quelle divine fraîcheur de jeunesse ! On n'entend jamais, à Paris, cet opéra; il faut aller au* Residenz Theater *de Munich. C'est bien dommage ! Dénonçons M. Sorrèze qui, à la fin de la mélodie* « Aimer, c'est la vie », *s'est permis un point d'orgue sur une note ajoutée, en voix de tête. A ce tripatouillage infligé à Mozart, M. Fauré aurait dû faire entendre sa cloche de Président et rappeler à l'ordre le candidat. Il faut que je signale aussi les* Folies Amoureuses, *de M. Pessard, comme rappelant étrangement la musique de café-concert. Voilà mes trois impressions dominantes au point de vue purement musical. Les premiers prix ont été, comme celui de M. Petit, ratifiés par le public : M. Dommier (scène de l'*Amour Médecin *de Poise, 1880) a du naturel, un jeu intéressant, une voix agréable, et ne fait pas de fautes, bien qu'il m'ait paru un peu froid; M. Francell, ténor élégant, a dit, de façon très plaisante, avec de jolis effets de douceur, quelques pages de* Manon *(il méritait néanmoins un avertissement pour avoir transformé un* rall. *en* point d'orgue *sur les mots :* Le bonheur est si passager, et le Ciel l'a fait si léger, qu'on a toujours peur qu'il... s'envole) ; *Mlle Lassalle — qui a terminé une scène du troisième acte de* Werther *sur un magnifique cri de passion — a de la puissance dramatique, un jeu très juste, une voix d'un beau métal (laissant un peu à désirer dans le médium). — Les autres épreuves ont révélé de jolies voix légères et fraîches, des talents sérieux mais de valeur inégale. Mlle Comes, dans* Carmen, *a cru très bien faire en prenant une allure ultra-espagnole et provocante : le public a été un peu choqué de cette exagération. Dans le* Médecin malgré lui *(scène du 2e acte), M. Saraillé, malgré ses efforts, n'est point parvenu à faire rire le public. M. Payan, dans* La Jolie Fille de Perth *(scène célèbre du 2e acte), n'a pas montré assez de pathétique; M. Nansen, dans le rôle de D. José, a été un peu froid, et a chanté de la gorge ; M. Cazaux (rôle de Leporello) a montré*

un peu de lourdeur et de gaucherie, pas assez de sens de comique, une diction inégale, très inexpérimentée. Mlle Thasia (1er acte de La Vie de Bohème) *qui imite vaguement Mlle Garden, a une voix pointue, peu posée, une diction naturelle, mais pas toujours juste, et la dernière note qu'elle a poussée dans la coulisse a été coupée trop tôt. Mlle Allard a une jolie voix de chanteuse légère, de la simplicité, pas assez de coquetterie (dans une scène de* Manon) *: elle est plus Michaëla que Manon! Mlle Delimoges (scène des* Folies Amoureuses) *a aussi une très jolie voix, elle a excellemment dit le dialogue; pas assez de mutinerie! Mlle Bloch, dans le* Pré aux Clercs, *a été très bonne (sauf une note d'une justesse douteuse, à la fin). Dans le rôle de Figaro, des* Noces, *M. Vigneau a peu compris son personnage; il a été exagéré, trop mélodramatique, monotone, pas assez comédien.*

CONCOURS D'OPÉRA. — *Le concours a été bon dans l'ensemble, mais inégal. Certaines élèves avaient choisi des morceaux de concours que leur genre de voix devait leur interdire (ceci, pour quelques-unes qui se produisirent dans* Samson et Dalila). *Il y a des voix excellentes, mais les meilleurs de ces jeunes gens se tromperaient si, dès maintenant, ils croyaient savoir leur métier. Je mets hors de pair M. Carbelly; il est peu comédien (il le deviendra sans doute) : mais quel organe admirable! Cette voix sonne comme une cloche (bien fondue); c'est la voix de Gresse, celle de Gailhard à 25 ans! Parmi les ténors — trop rares — M. Sorrèze, qui s'est prodigué dans une multitude de répliques, est un fort ténor solide, sûr de lui, correct (avec quelques accrocs) et M. Nansen est un ténorino plein de charme. M. Payan (qui est une sorte de Delmas jeune), M. Meurisse, qui a du volume et un excellent timbre, M. Férol, méritent de grands éloges, bien que, je le répète, la plupart d'entre eux soient peu comédiens encore. Du côté féminin, Mlle Lamarre a montré une grande puissance dramatique, dans une scène pitoyable (musicalement) du* Mefistofele *de Boïto. Mlle Bailac a été distinguée par le jury : soit! elle est fort jolie, mais c'est une Dalila sans puissance, chantant un peu de la gorge; et la justesse ne fut pas toujours irréprochable. Mlle Gustin, qui est un agréable soprano, eut le tort de chanter un air de contralto* (Aïda). *Mlle Irma Akté (19 ans) est aussi artiste et aussi charmante que sa sœur Aïno : mais elle n'est pas encore mûre pour chanter* Orphée; *Mlle Galle a une très jolie voix, mais d'opéra comique; Mlle Lapeyrette, avec un peu de fougue mal réglée encore, a montré beaucoup de pathétique dans le rôle de* Didon, *et une voix qui, parfois, me rappela celle de Delna; Mlle Daubigny, dans le rôle de la Reine* (Hamlet), *a été bonne, malgré une légère défaillance de mémoire. Mlle Delalozière a chanté l'air de* Dalila *avec une très belle voix de contralto, et, bien que son jeu ait été bon (surtout dans le silence, où les attitudes sont si difficiles), elle n'a pas été assez séductrice et dominatrice. Au total, 15 récompenses pour 19 concurrents; c'est beaucoup! 2 ténors, sur 9 hommes; ce n'est pas assez! 4 voix de mezzo sur 10 femmes; c'est peu!*

CONCOURS DE PIANO *(femmes). — Elle a 13 ans, — c'est Mlle Landsmann — et elle joue les* Études symphoniques *(op. 13) de Schumann!... C'est le morceau de concours. Il faut, pour le bien exécuter, avoir une solide éducation artistique, et une main de géant; il y a là des successions de dixièmes (Etude XII), des intervalles de quatorzième (Etude XI) et toutes les difficultés accumulées.*

Certes, on devine que des réserves peuvent être faites sur le jeu de ces charmantes virtuoses : dans l'Etude XI, on oublie qu'il y a un contre-chant, et que la main droite doit donner l'impression d'un dialogue ; l'Etude IX « Presto possibile », toute en détaché, n'a pas été toujours nette et légère ; le brillant finale (presque toujours) a été accentué comme un 2/4, avec deux ictus et quasi escamotage de la double croche, ce qui est mauvais. Mais toutes *les concurrentes ont fait preuve de talent ; et quelques-unes, que nous citons plus loin, ont été justement récompensées.*

Contrebasse, alto et violoncelle. — *Ce fut une journée grave entre toutes. Nous y avons entendu d'excellents musiciens, d'impeccables solfégistes ; mais quand le dernier coup d'archet se fut arrêté sur la dernière note, on en était encore à attendre l'artiste hors pair qui empoigne et qui force l'attention : aucun des trente-deux concurrents de cette journée n'a dépassé une très honnête moyenne. Nous remarquerons encore la suppression du quatuor d'accompagnement remplacé sans avantage par un prosaïque piano.*

Le concours de contrebasse mettait dix concurrents aux prises avec un concerto sordide, signé d'un saint Benoît-Labro de la contrebasse et digne d'une telle origine. En revanche, le morceau de lecture d'Aug. Chapuis nous a paru d'une élégance peu familière au massif instrument qui avait les honneurs de la séance. Il nous a semblé — comme toujours — que le jury avait des sévérités aussi inexplicables que ses généreuses tendresses : nous avons depuis longtemps renoncé à comprendre. Pourquoi MM. Gibier et Darriena eurent-ils le premier prix, tandis que M. Jou n'eut, malgré son mécanisme sûr et son jeu délicat, qu'un second prix en partage avec MM. Hardy et Cortiglioni ? C'est ce que nous ne saurions dire. La belle qualité de son de M. Anrès justifiait bien son premier accessit. En revanche, le second accessit de Mlle Cisin nous parut aussi inattendu que la présence d'une jeune fille dans un concours qui semblait réservé au sexe fort. Cette gracieuse concurrente, qui tendait désespérément ses bras vers la tête de son instrument, dans une posture renouvelée du baiser d'Eunice, manquait de force et sa contrebasse, insuffisamment maîtrisée, restait rebelle aux appels de l'archet.

Nous ne saurions faire les mêmes critiques à la Fantaisie de concert *de Mlle Fleury, imposée aux altistes comme morceau de concours ; mais elle en mérite d'autres, que la simplicité de ligne et la belle tenue du morceau de lecture de M. Tournemire, pièce écrite dans le goût de l'instrument, mettaient particulièrement en relief.*

Six concurrents, six récompenses ; six appelés, six élus ! L'avenir nous dira si parmi eux était véritablement l'artiste que nous n'avons su distinguer.

Le Concerto *de Davidoff nous a ramenés aux pires jours de l'inutile virtuosité. Encore une fois, le morceau de lecture écrit par M. Chapuis fut un soulagement pour l'audition : on ne saurait lui objecter que sa simplicité facile. En M. Benedetle, premier des premiers prix, le jury a récompensé le chevrotement élevé à la hauteur d'un principe artistique, et en M. Ringrisen, autre premier prix, le jeu très sûr et la belle sonorité d'un violoncelliste fait. M. Boulnois, habit noir, plastron blanc, violoncelle rouge et crinière jaune, bref, jeu très coloré, partagea le second prix avec M. Gervais. Il y eut Mas et Maas au*

premier accessit. Enfin, une dernière nomination : M. Ruyssens fut encore un heureux.

VIOLON. — *La séance a débuté par un piquant intermède :* « Il faut qu'un piano soit ouvert ou fermé », *joué en toute perfection par MM. Fauré et Nadaud. Comme la raison du plus fort est toujours la meilleure, ce fut la thèse de Fauré qui prévalut et le piano d'accompagnement eut son couvercle fermé.*

Après quoi la revue des classes Berthelier, Lefort, Remy et Nadaud commença. De gentilles commères alternèrent sur l'estrade avec des compères de talent et chacun nous dit son couplet. Malheureusement ce fut trente-trois fois le même et plus malheureusement encore ce fut un concerto de Vieuxtemps. L'exceptionnelle générosité du jury a fait vingt-deux lauréats et, dans le nombre, pas moins de quatorze jeunes filles. Le féminisme gagne dans les instrumentistes : il semble que les privilèges du sexe laid et fort vont être très menacés, et le bruit nous revient que telle grande société de concerts modifie ses statuts pour enrayer les progrès de l'invasion féminine. Quoi qu'il en soit, le premier nommé des premiers prix, primus inter pares, *fut un homme ou pour mieux dire un enfant : M. Zighera a quinze ans. Mais quelle fougue ! quelle souplesse ! et, à notre sens, quel génie pour avoir réussi à musicaliser un concerto de Vieuxtemps ! Mlle Baudot, un autre premier prix, avait, l'an dernier, joué avec un charme exquis le concerto de Saint-Saëns inscrit comme morceau de concours : il nous parut que Vieuxtemps l'avait glacée cette fois-ci. Autres premiers prix : Mlles Billard, Lapié, qui tint le record de la vélocité, Morhange, à qui on décerna le premier prix parce qu'on ne pouvait lui donner autre chose, et enfin M. Matignon, qui ne brilla guère par la personnalité de son jeu. Les deuxièmes prix ont affirmé la victoire féministe : Mlle Novi, la « Benjamine » de la journée, ravissante avec ses treize ans à peine révolus, a dû sans doute au désir du jury de la garder encore de n'avoir pas la plus haute récompense. Mlles Sauvaistre et Augieras ont eu une exécution très sûre. M. Elchecopar nous a révélé une belle nature d'artiste. M. Michelon a une tenue désagréable : il se tient sur la jambe gauche pendant les deux premiers temps de la mesure et sur la droite pendant les deux autres !*

Les premiers accessits ont été dévolus à Mlles Hélène Wolff et Pierre, des grisailles, ainsi que M. Spathy, auquel pour notre part nous avons préféré, en raison de leur jeu énergique et coloré, MM. Tinlot et Soudant.

Enfin les demi-teintes charmantes de Mlle Talluef, le jeu classique et sûr de Mlle Neuburger, la correcte élégance de Mlles Fidide, de la Hardrouyère et Deschamps désignaient ces jeunes personnes à une récompense : le jury leur a accordé le second accessit.

(*Voir plus loin les noms des autres lauréats*).

P. A.

N. B. — Le prochain numéro de la *Revue musicale* sera distribué dans les premiers jours de septembre.

Publications nouvelles.

JULES ÉCORCHEVILLE : *Vingt Suites d'Orchestre du XVII*[e] *siècle français (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Cassel.* L. Marcel-Fortin, *éditeur.*

L'ouvrage de M. Ecorcheville, thèse pour le doctorat soutenue tout récemment avec succès devant la Faculté des lettres de l'Université de Paris, constitue une contribution précieuse à l'histoire de la musique française. On sait combien, en dépit des efforts louables de divers érudits, cette histoire est encore mal connue et avec quelle peine les historiens arrivent à émouvoir depuis quelques années l'intérêt du grand public et des musiciens eux-mêmes, si longtemps désintéressés de ces questions. Il faut bien le dire : si trop de personnes n'ont apporté qu'une attention distraite aux labeurs des musicologues, la raison principale en est que, pendant de longues années, l'absence de rééditions pratiques des œuvres originales eût fait de cette étude une déception perpétuelle. Le moyen de s'intéresser vraiment à des musiciens dont il est impossible, ou presque, de se procurer une seule page, à une école d'art dont les monuments inaccessibles reposent dans le silence des bibliothèques !

C'est donc un service signalé que M. Ecorcheville aura rendu à la science musicale en reproduisant sous une forme commode et luxueuse la collection considérable de pièces instrumentales qu'il aura le premier tirées de l'oubli et dont l'étude approfondie fait l'objet de son travail. Quel que soit l'intérêt de ce commentaire — et il est considérable — n'est-il pas évident qu'il eût été, pour ainsi dire, réduit à rien si le lecteur ne pouvait à chaque instant se reporter au texte musical des divers morceaux ?

Vingt-cinq pièces symphoniques, trois ballets, cent treize danses à quatre, plus souvent à cinq parties instrumentales, tel est le contenu du manuscrit de la *Landes-Bibliothek* de Cassel. Et ces cahiers, seuls subsistant aujourd'hui, paraissent être le reste d'une collection plus considérable encore. La présence de ces œuvres ainsi réunies, à l'usage sans doute de quelque orchestre princier, n'est-elle pas caractéristique de l'expansion de l'art français au dehors, au milieu du XVII[e] siècle ? Il n'est pas inutile de multiplier les preuves — surtout telles que celles-ci — d'un fait que n'ignorent plus les érudits, mais que trop de personnes, parmi celles qui font profession de contester l'originalité de notre musique, tant en France qu'à l'étranger, sont portées à méconnaître.

Etudiant tout d'abord les auteurs (dont les noms sont indiqués en tête d'un grand nombre de ces pièces), M. Ecorcheville n'a point de peine à établir leur origine, voire une date approximativement exacte. En effet, quelques noms étrangers mis à part, tels ceux de Dresen, de Pohle, de Christian Herwig, du landgrave de Hesse, Guillaume le Juste, tous ces auteurs sont des musiciens français : la plupart virtuoses violonistes de cette première école du XVII[e] siècle dont les œuvres jusqu'ici étaient à peu près perdues.

Que savions-nous en effet des Belleville, des Dumanoir, des Constantin, des Bruslart, des Mazuel, des Verdier, de ces membres, illustres en leur temps, de la compagnie des vingt-quatre violons, lesquels, depuis Lulli, on s'est plu à considérer presque comme d'ignares et négligeables ménétriers ? Rien ou peu de
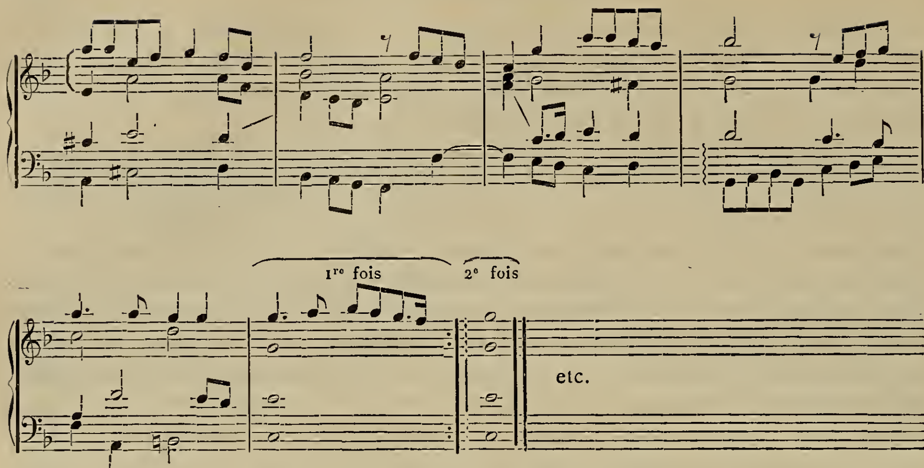
chose. Faute d'œuvres, la critique moderne, tout en soupçonnant à bon droit le tort qu'on leur faisait, ne pouvait reviser complètement le procès. Et Lulli restait, en ce domaine comme en bien d'autres, injustement en possession d'une gloire usurpée par ce faiseur génial au détriment de ses rivaux.

La lecture de maintes de ces pièces, de celle dite *Le Testament de Belleville* par exemple, des grandes *Allemandes* de Mazuel, des *Bransles* de Dumanoir et de bien d'autres, montrera jusqu'à l'évidence que, ni dans leur technique de violonistes, ni dans leurs procédés de compositeurs, ces maîtres n'avaient rien à apprendre de Lulli. Le Florentin n'a fait que reproduire leurs procédés, sans rien y ajouter de son cru. Voyez, par exemple, le début de ce morceau, *Le Testament de Belleville*, que je citais à l'instant. Croit-on qu'il ne représente point un art aussi avancé, aussi sûr que n'importe laquelle des symphonies introduites par Lulli en ses opéras ?

LE TESTAMENT DU S[r] BELLEVILLE, À 4

1re fois

2e fois



Du chapitre consacré à l'étude de la polyphonie, de la contexture harmonique, de la conception et de la structure de la trame mélodique ou rythmique, résultera pareillement l'affirmation suffisamment établie que cette musique, toute limitée qu'elle soit dans ses ambitions et ses effets, n'est nullement composée au hasard par des musiciens sans culture, mais qu'elle est le fruit d'un art réfléchi, conscient de ce qu'il peut et sait faire. S'il m'est permis là-dessus de dire mon sentiment, je me féliciterai de ce que l'œuvre de M. Ecorcheville apporte, peut-être contre son gré, une confirmation nouvelle à une idée qui m'est chère : à savoir que l'influence de Lulli, loin de représenter, comme on se le figure encore, un progrès dans l'évolution de notre art national, a été la cause d'une décadence sensible. Musicien très inférieur à beaucoup de ceux qui étaient classiques avant lui, artiste en somme secondaire et surtout prodigieusement incomplet, Lulli représente une notable régression pour tout ce qui regarde la souplesse du rythme, l'indépendance harmonique et la liberté de la composition.

Assurément il ne convient pas pour cela d'exagérer outre mesure la valeur des maîtres que le présent travail fait en quelque sorte revivre. Même en leur temps, tous ne furent pas des musiciens de premier ordre, et même les plus éminents d'entre eux ne furent pas toujours également bien inspirés. Un certain nombre de ces pièces nous paraîtront donc d'intérêt médiocre, si nous y cherchons autre chose qu'un document historique. Il se peut aussi que les puristes y relèvent des incorrections assez nombreuses et des gaucheries d'écriture qu'ils jugeront fort déplaisantes.

A mon sens, il y aura quelque injustice à ces reproches. Car ces œuvres ne sont point d'un temps où l'on se fût imaginé que l'harmonie, suivant l'illusion des modernes, est une science fondée sur des principes scientifiques et immuables. On n'avait point encore songé à se scandaliser, au nom de la nature et de la raison, si quelques quintes ou octaves consécutives se glissaient entre les parties. Les hommes de ce temps prenaient plaisir à certains heurts de notes, à certains froissements évités aujourd'hui avec soin par ceux qui se piquent d'écrire correctement. Ces duretés harmoniques sont ici trop évidemment recherchées pour qu'on n'y voie point un effet voulu.

Dans les appoggiatures et les anticipations, par exemple, ce n'est point par maladresse que les auteurs de ces pièces se plaisent à faire entendre simultanément — à écrire tout au moins — la note principale et celle sur laquelle l'appoggiature se résout ou celle que l'anticipation fait pressentir. Il se peut que l'exécution, en altérant tant soit peu les valeurs ou en introduisant des notes d'ornement, ait beaucoup atténué ces irrégularités apparentes. Il en reste assez cependant pour qu'on puisse remarquer ce caractère particulier. Mais il ne faut pas oublier que de telles incorrections, si on tient à ce mot, en réalité ici vide de sens, sont usuelles dans toute la musique de ce temps, en France comme à l'étranger, et que les plus illustres maîtres polyphonistes ne s'en sont pas généralement privés davantage. Si cette constatation pouvait convaincre les harmonistes de conservatoire de la relativité de préceptes qu'ils érigent arbitrairement en dogmes indiscutables, il n'y aurait qu'à s'en féliciter. Mais ne l'espérons pas.

Quoi qu'il en soit de ces réserves, je pense qu'à beaucoup de pièces de ce recueil, un public intelligent trouverait, aujourd'hui encore, un charme très réel, surtout si, comme l'auteur du livre a pris grand soin de le faire entendre, on s'efforce de recréer par l'imagination le milieu où ces musiciens ont vécu. M. Ecorcheville a déterminé très finement ce par quoi la conception que les hommes du XVIIe siècle avaient de la musique et surtout de celle-ci, destinée aux assemblées, aux bals, aux loisirs de la vie mondaine, diffère de la nôtre. Il a pris la peine, en un chapitre fort neuf et des plus intéressants, d'étudier minutieusement les rythmes des diverses danses du temps, pratiquement superposés aux inflexions mélodiques des thèmes. La vie intérieure, si l'on peut dire, de ces suites, s'éclaire singulièrement à cette comparaison. Qu'elles appartiennent aux répertoires des bals de cour, des ballets, ou au genre plus symphonique des *Allemandes*, ces musiques, en effet, sont en rapport étroit avec la mimique et le geste chorégraphiques. Les contemporains ne les comprenaient point autrement. Et pour en sentir véritablement le mérite, il faut, dans une certaine mesure au moins, s'efforcer de sentir comme ils ont senti. M. Ecorcheville s'est plu à nous faciliter cette tâche.

Il serait superflu de s'étendre plus longtemps sur ce livre, dont l'érudition copieuse et sûre et la méthode rigoureuse plairont aux érudits, pendant que l'intérêt du sujet et la clarté du récit charmeront les profanes. Le volume est très luxueusement imprimé. Il est enrichi de plusieurs belles reproductions d'estampes du temps et contient en outre la reproduction photographique intégrale du manuscrit de Cassel. En une seconde partie, M. Ecorcheville a donné le texte musical des œuvres en partition, accompagné d'une réduction pratique au piano. J'aurai peut-être quelques réserves à faire sur cette réduction. Non pas sur les indications de temps et de nuances, toutes fort judicieusement établies ; mais sur le parti pris adopté de négliger trop volontiers l'exactitude de la reproduction au profit de la facilité pianistique. Dans l'esprit de l'auteur, cette réduction est faite pour être entendue, non pour être lue. L'un ne va pas sans l'autre et il y a tant de suggestion inconsciente dans ce que l'on *croit* entendre au piano qu'il est toujours utile, à mon sens, de corriger les impressions de l'ouïe par celles de l'œil. Heureusement la présence de la partition, placée au-dessus de la partie de piano, atténue ici presque entièrement l'inconvénient que je signale.

HENRI QUITTARD.

André Pirro : *J.-S. Bach*, 1 vol. in-16, 244 p., chez Alcan, collection Jean Chantavoine, 3 fr. 50.

M. André Pirro est très estimé de tous ceux qui s'occupent d'histoire musicale : il a donné déjà des preuves brillantes de sa compétence technique, de son savoir étendu et de son goût pour les recherches minutieuses de l'érudition. Le livre qu'il nous donne aujourd'hui mérite cependant quelques réserves. Il est divisé en deux partie, dont la séparation si tranchée est bien contestable : 1° la vie (1685-1750) ; 2° les œuvres ; les cantates de 1704 à 1725 ; les cantates après 1727 ; œuvres diverses ; les œuvres de musique instrumentale ; catalogue des œuvres de Bach ; bibliographie. M. Pirro a eu constamment sous les yeux les éditions données par la Bachgeselschaft. Il rend un juste hommage à ceux qui ont déjà traité ce grand et redoutable sujet, ou qui en ont éclairé certaines parties. Je lui sais gré d'avoir ainsi parlé de mon ancien professeur à l'Université de Berlin : « J'emprunte ces détails à l'ouvrage admirable de Philipp Spitta : *Johann Sebastian Bach* (2 volumes, Leipzig, 1873 et 1880). Cette étude monumentale domine toute étude qu'on puisse entreprendre sur Bach. L'auteur y a parlé du maître de Leipzig avec une érudition scrupuleuse et avec une sorte de divination. C'est à la fois un livre et un trésor de documents ».

M. Pirro ne s'est pas contenté de résumer ce qu'on savait déjà sur Bach. Il a fait des recherches personnelles. Mais cette biographie déçoit un peu le lecteur. Elle ne distingue pas de périodes ; c'est une série de petits faits juxtaposés ; il ne s'en dégage pas une idée nette du caractère de Bach. Tout est mis sur le même plan. L'homme (type supérieur de l'Allemand protestant, solide, bourgeois et naïf) n'est ni expliqué, ni analysé. La partie du livre consacrée à la musique témoigne d'une grande connaissance des *Cantates* ; mais ici encore, l'auteur ne voit pas son sujet d'assez haut. Il ne nous montre pas que, pour Bach (très différent en cela de nos compositeurs modernes), la musique n'a pas été une « fin » poursuivie avec un sentiment désintéressé d'artiste, mais avant tout, une fonction, un ministère, un service régulièrement fait pour une communauté (un peu comme les « oraisons » d'un Bossuet, qui est un évêque et non un littérateur). Cette analyse des cantates, élégamment écrite, est abstraite, un peu en l'air, d'un profit médiocre pour le lecteur qui n'a pas les textes musicaux sous les yeux. M. Pirro (moins que M. Schweitzer, en cédant cependant à la même tendance) relève complaisamment certains traits d'un détail pittoresque, dans lesquels il ne faut voir que des fautes de goût (comme dans certaines puérilités des oratorios de Haydn). Tout ce qui n'est pas *cantate* est laissé dans l'ombre — ou la pénombre. C'est dommage. Il y a un Bach ancien régime, un Bach d'une suprême grâce et d'un optimisme très souriant qu'il fallait dégager. Il y a aussi une foule de questions auxquelles l'auteur ne répond pas. Comment se caractérise le contrepoint de Bach ? Quelles hardiesses s'est-il permises ? (voir les concertos de Brandebourg) ; comment écrit-il pour les voix ? Comment son orchestre est-il constitué ? Que doit-il exactement à l'Italie, à la France et à ses prédécesseurs allemands ? Pour tout cela, il fallait quelque chose de plus que des analyses formelles : de la psychologie, un peu de sociologie, un sens vraiment historique. Avec ces lacunes, le principal défaut du livre de M. Pirro est l'absence de proportion. Rien n'est plus difficile que de ramasser en 200 pages un sujet qui demanderait un très gros volume ; un tel travail exige, avec une possession complète du sujet, une véritable science de la composition. M. Pirro donne parfois un développement considérable à des détails de

troisième ordre, au point de vue de l'importance, et consacre à peine quelques lignes aux parties capitales de son sujet J'en voudrais donner un exemple. Voici comment il parle de la maison où naquit Bach :

Bien des parties de la vieille maison ont dû rester presque telles qu'il les aperçut, dès que ses yeux furent capables de distinguer les objets et de les reconnaître. La serrure de la porte d'entrée est garnie d'une plaque ouvragée dont les contours chimériques lui ont semblé, sans doute, dessiner de prodigieux visages. Le large vestibule aux carreaux de brique put lui donner l'idée d'un désert sombre et l'escalier tortueux qui monte, au fond, vers la droite, put lui paraître la route de quelque voyage périlleux. Mais je veux croire qu'il ressentit, dans le petit jardin, les premières impressions de la nature. Elle l'y accueillit d'abord, sous cet aspect diminué qui charme l'enfant, effrayé des grands espaces. Il prit le goût des paysages verts dans le modeste verger Dans cet enclos étroit, borné par la muraille de la maison tapissée de vigne, fermé d'une haie vive, divisé par des lignes de haut buis, il se trouva assez protégé pour oser contempler les mirages mouvants du ciel immense encore, bien que limité par le faîte des maisons voisines. C'est là qu'il s'habitua au spectacle des nuées suspendues au-dessus de lui, et c'est là que sa mère put lui apprendre, en se servant des paroles de Martin Luther, le miracle journalier de la main qui soutient dans les airs ces masses flottantes et nous garde de leur chute.

Or, quand il arrive au *Clavecin bien tempéré*, à cette œuvre capitale qui est une des assises de tout le système musical moderne, il en parle... par prétérition :

Je ne tenterai même pas d'analyser ici la première partie du *Clavecin bien tempéré*, non plus que la série de préludes et de fugues dont l'ensemble, réuni sans doute de 1740 à 1744, est considéré comme la seconde partie de ce recueil. Ce sont des œuvres que l'on ne peut effleurer, et qu'il faut examiner dans le détail, quant à la technique et quant au sentiment. Je renvoie donc aux études publiées sur ces compositions et, surtout, aux textes mêmes.

Le *Clavecin bien tempéré*, pour ne parler que de lui, a pourtant une autre importance que la serrure de la porte d'entrée de la maison où naquit Bach !

M. Pirro prépare une thèse de doctorat sur J.-S. Bach. Il s'est sans doute réservé pour cet ouvrage, que nous attendons, et qui nous permettra de le juger dans de meilleures conditions (1). — C.

J.-G. Prod'homme : *les Symphonies de Beethoven* (1800-1827), avec préface de M. Ed. Colonne, 1 vol. 481 p., librairie Delagrave, 5 fr. — M. Prod'homme étudie une à une les symphonies. A propos de chacune d'elles, il donne d'abord une tranche de la biographie de Beethoven ; puis il analyse l'œuvre, un peu comme on le fait aujourd'hui sur les programmes de concert (il ne va guère plus loin) ; il signale l'accueil fait à la première exécution, réunit des témoignages de contemporains, accumule le plus de renseignements possible. Le livre, à la fois biographique et de description technique, témoigne d'un sérieux travail et constitue une vulgarisation très utile. Ce qui lui manque un peu, ce sont les idées directrices. J'en signalerai une qui aurait dû, à mon sens, trouver ici sa place.

Beethoven est (avec Weber) le compositeur qui permet de constater le plus souvent un désaccord absolu entre la vie de l'homme et l'œuvre de l'artiste.

(1) M. Pirro ne parle pas assez pour le lecteur ; il a souvent l'air de faire un monologue ; ainsi, des mots tels que *chrie* (exercice d'amplification oratoire donné aux collégiens), *mettenchor* (chanteurs de matines) ne sont pas expliqués et demandaient une note. — Çà et là, diverses coquilles ; — p. 29, que signifie la phrase : « On y rencontre des passages où l'emploi *des accords à plusieurs parties*, etc... » ? — Dans la bibliographie, même défaut de proportion que dans le reste du livre. On y voit cités de simples programmes de concert, et des travaux importants ne sont pas mentionnés. (Pour les omissions, je renvoie à une excellente note de M. Rudolf Schwartz publiée en mars dernier, *Signale f. musik. Weet*).

Prenons un exemple : la IIe Symphonie (op. 36, 1802). A ce moment, Beethoven est très malheureux. Je n'ai, pour le prouver, qu'à citer M. Prod'homme :

Les premières années du siècle marquent l'apparition de ces « puissances de ténèbres » (finstere Mächte, dit Wasielewski) qui assombrirent l'existence de Beethoven dès l'âge de vingt-huit ou trente ans. Lors de l'exécution de la Ire Symphonie, en 1800, Beethoven avait déjà ressenti les premières atteintes du mal qui ne devait plus le quitter, et dont aucuns soins ne purent jamais le guérir : la surdité. Peut être même, en 1796 et en 97, l'infirmité incurable avait-elle fait son apparition, à la suite d'un refroidissement. Les lettres de Beethoven, assez nombreuses à cette époque, nous révèlent les premières attaques sérieuses en 1800-1801 ; ce sont des confidences très intimes faites à son ami d'enfance, le docteur Wegeler, et à Carl Amenda, pasteur en Courlande ; à celui-ci, il écrit vers le mois de juin 1800 :

« Mon cher, mon bon Amenda, mon ami de cœur, c'est avec une profonde émotion, avec un mélange de douleur et de plaisir que j'ai reçu et lu ta dernière lettre. A quoi comparer ta fidélité, ton attachement pour moi ! Oh ! cela est bien beau que tu sois toujours resté si bon pour moi! Oui, je sais que tu es un ami éprouvé, à part, tu n'es pas un ami viennois ; non : tu es un ami pareil à ceux que le sol de ma patrie sait produire! combien de fois te souhaité-je auprès de moi! car ton Beethoven vit très malheureux ; sache que la plus noble partie de moi-même, mon ouïe, a beaucoup perdu ; déjà, lorsque tu étais auprès de moi, j'en sentais des symptômes, mais je le taisais, maintenant cela n'a fait qu'empirer ; une guérison est-elle possible? J'en suis encore à l'attendre. » (Prod'homme, p. 31-32.)

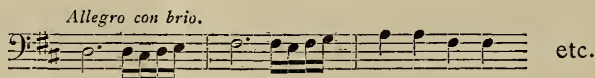
Beethoven écrit à Wegeler :

Pour te donner une idée de cette étrange surdité, je te dirai qu'au théâtre je dois me pencher tout contre l'orchestre pour comprendre l'acteur. Les sons élevés des instruments, les voix, si je suis un peu loin, je ne les entends pas ; dans la conversation, chose étonnante, il y a des gens qui ne l'ont jamais remarqué ; comme j'avais très souvent des distractions, on croit que c'est cela. Parfois aussi j'entends à peine si on parle doucement — et encore rien que les sons, pas les mots ; pourtant, sitôt que quelqu'un crie, cela m'est insupportable. Qu'en adviendra-t-il? Le ciel le sait. Vering dit que cela ira mieux, sinon tout à fait bien. — J'ai souvent maudit mon existence et le créateur; Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si je ne puis faire autrement, braver mon destin, bien qu'il doive y avoir des moments de ma vie où je serai la créature la plus malheureuse de Dieu. (cité *ibid.*, p. 34.)

L'*homme* est, alors, si malheureux, qu'il écrit ainsi son testament célèbre :

O hommes qui me croyez ou me déclarez vindicatif, morose ou misanthrope, comme vous me faites tort ! vous ne connaissez pas le motif secret de ce qui vous semble tel. Mon cœur et mon caractère étaient dès mon enfance enclins au doux sentiment de la bienveillance. Je fus même toujours disposé à accomplir de grandes actions. Mais rappelez-vous seulement que depuis six ans je me trouve dans un état douloureux, aggravé par des médecins incapables, déçu d'année en année de l'espoir de guérir, accablé enfin par la perspective d'une maladie chronique (dont la guérison demandera peut-être des années, si même elle n'est impossible).

Je borne là cette énumération de documents. Ainsi, l'*homme*, en 1802, est dans un abîme de détresse. Or le *Compositeur* écrit, à ce moment précis, une œuvre tout ensoleillée de joie :



C'est une poussée de jeunesse triomphante, avec une pointe d'insouciance ou de malice :

etc.

Le larghetto de ce poème de printemps a bien, comme dit Grove, « une élégante et indolente beauté », surtout de la tendresse, de la grâce, de la légèreté ; et le scherzo est « franchement gai dans sa capricieuse fantaisie » (Berlioz) ! Et le finale est un badinage plein de finesse et de piquant ! Comment expliquer cette contradiction, ignorée de Taine, entre la vie et l'art ? M. Prod'homme, qui, d'habitude, choisit d'autres autorités, cite l'opinion de M. Bellaigue, d'après lequel Beethoven, écrivant la IIe Symphonie, aurait composé « un héroïque *mensonge* ». Je ne crois pas à Beethoven se mentant à lui-même pour faire un chef-d'œuvre, — chose impossible absolument. L'admirable musicien était parfaitement sincère ; mais ne nous imaginons pas que la musique traduise, ou ait à traduire ces misères (maladie, amour déçu, besoin d'argent) qui sont à la surface d'une personnalité, et auxquelles nous, qui n'écrivons pas de symphonies, nous sommes surtout sensibles ; ce qu'elle exprime, c'est la nature *foncière* de l'artiste ; à l'égard de ce qui fait la vie commune, *notre* vie, elle est plutôt une libération. Or, ce qu'il y avait, au tréfonds d'un Beethoven, c'était la joie expansive, jeune, aimante, débordante. On la trouve dans toutes les symphonies. Les mots inscrits en tête de la Ve (*Ainsi frappe le Destin à notre porte*) sont une plaisanterie, que M. Homais seul peut prendre au sérieux. Le premier mouvement de la IXe n'est sombre que pour une raison d'ordre artistique : contraste établi instinctivement, pour aboutir à l'*Hymne à la joie!*

Les *symphonies* devront être étudiées, un jour, à un autre point de vue. La symphonie réunit en elle les types principaux de composition : prélude religieux, chant et danse. Pour expliquer comment ces pièces, d'origine si différente, sont arrivées à former un tout, il faudra autre chose que de petits témoignages recueillis un peu partout. Une large étude sociologique sera nécessaire. C.

Maurice Gandillot : *Essai sur la gamme*, 1 vol., 675 pages, avec nombreuses planches et textes musicaux, chez Gauthier-Villars, 32 fr. — Cet énorme et savant ouvrage est divisé en dix parties dont voici les titres : *Consonance ; genèse des échelles et des gammes ; contrepoint ; dissonance ; rattachements ; enharmonie ; intervalles ; gammes diverses ; applications musicales ; tempérament.* A la fin de chacune de ces parties se trouve un « résumé » qui donne la substance de tout le développement antérieur. La préface est écrite sous la forme d'un dialogue entre un compositeur et l'auteur qui défend et explique sa méthode. On ne résume pas un ouvrage de ce genre, car il est lui-même, à chaque page, un résumé, puisqu'il condense les faits musicaux dans les formules de la science. Critiquant le dogmatisme trop absolu des professeurs d'harmonie, M. Gandillot leur reproche de dire : « on *doit* faire telle chose », alors que, se bornant à décrire les usages des maîtres, ils auraient dû dire : « on *peut* ». Il a parfaitement raison, mais il a le tort d'oublier que les traités d'harmonie s'adressent aux élèves du Conservatoire, c'est-à-dire à des enfants ; or, il n'y a d'enseignement que là où il y a un dogmatisme très net. Dogmatisme de circonstance, d'ailleurs, et tout à fait provisoire ! Les propositions et les analyses de M. Gandillot reposent sur le principe des rapports simples ; c'est une base qui nous paraît bien fragile ! La définition de la dissonance (p. 105 : *un accord dissonant est celui qui réunit les notes provenant d'échelles différentes*) est inadmissible. Cet ouvrage, témoignant d'autant de savoir que de vigueur d'esprit, est d'une étendue exceptionnelle, et cependant je lui reprocherai d'être incomplet sur trois points importans : il ne dit

rien des gammes exotiques ; il ne donne pas de bibliographie ; il laisse complètement de côté l'histoire des théories sur la gamme. Souhaitons cependant que l'auteur trouve, dans le public, la récompense méritée par ce grand travail !

Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France. — Sous ce titre vient de paraître (chez Champion) un volume qui semble surtout destiné aux membres de la congrégation, mais où les musiciens profanes sont heureux de retrouver l'indication des travaux de Dom Pothier, D. Schmit, D. André Mocquereau, D. Jean Parisot, D. Étienne Bourigaud, D. Charles Mégret, D. Augustin Gatard, D. Casiano Rojo, etc. ; n'oublions pas Dom Antoine Delpech, collaborateur des premiers volumes de la *Paléographie musicale*, auteur d'accompagnements d'orgue pour le *Kyriale* et les psaumes, ni les *Noëls anciens* de Dom Legeay. Cette bibliographie bénédictine si brillante est précédée d'une Introduction ; elle contient une notice sur le cardinal Pitra, et, avec le portrait de ce dernier, celui de Dom Guéranger. Elle est présentée suivant l'ordre alphabétique des noms propres ; dans un travail destiné au public, on eût probablement adopté un autre plan.

D. André Mocquereau : *Le décret du 14 février 1906 de la S. Congrégation des Rites et les Signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes*, brochure de 25 p., chez Desclée. — Sous ce titre, le savant directeur de la *Paléographie musicale* publie une brochure (chez Desclée) où il démontre : 1° que les signes rythmiques introduits dans la notation du plain-chant (allongement de la queue de certaines notes, petit trait vertical placé sur le côté des notes en losange) sont la propriété des Bénédictins ; 2° que la Cour romaine, tout en éditant elle-même les livres de chant, grâce au généreux abandon que les Bénédictins lui ont fait de leurs travaux en 1904, a autorisé, à maintes reprises, l'emploi de ces signes rythmiques, *pourvu qu'ils ne changent pas la forme de la note*. — Démonstration un peu surprenante, en vérité, et qui laisse soupçonner des dessous, de vagues schismes typographiques ! Il y a bien, dans les textes officiels, tout ce que leur fait dire Dom Mocquereau ; mais il y a aussi des réserves, des ambiguités dont il ne tient pas compte. Dans ses divers actes, la cour romaine a montré une diplomatie italienne qui, trop souvent, manqua de netteté. Pour nous, l'école normale du plain-chant est chez les Bénédictins (bien que nous n'acceptions pas leurs dernières théories sur le rythme) et non ailleurs. Tout le reste (privilèges, droit d'imprimer, etc...) est affaire de commerce. — Dans sa brochure, Dom Mocquereau cite une circulaire du président du Conseil français, qui, après la fin du privilège de fait concédé à un éditeur de Ratisbonne, invite les évêques à n'adopter dans leurs diocèses que des livres imprimés par des travailleurs français. Pourquoi faut-il que l'auteur raille cette circulaire et y voie « un acte d'hostilité contre Solesmes » ? Elle est irréprochable.

Emile Bouant : *Leçons de physique à l'usage des lycées de jeunes filles*, 1 vol., 235 gravures dans le texte, chez Alcan, 2 fr. 80. — Ce petit livre, écrit par un ancien élève de l'Ecole normale, aujourd'hui professeur au lycée Charlemagne, mérite d'être signalé ici, car, dans les 47 premières pages, il résume et expose très clairement les lois de l'acoustique.

Adolphe Boschot : *La jeunesse d'un romantique, Hector Berlioz* (1803-1831), d'après de nombreux documents inédits, avec trois portraits, 1 vol., 541 p., chez

Plon, 4 fr. — « J'ai travaillé, dit l'auteur, à cette histoire d'un romantique avec amour, en toute simplicité, et dans le seul désir d'approcher autant que possible de la vérité, — de la vie. » Le livre justifie cette déclaration ; il réunit tous les documents que l'auteur a pu se procurer, mais il est déjà en retard sur quelques points. La *Revue musicale* (n° du 15 février 1906) a publié deux lettres du grand compositeur à Mme Lesueur (plus la fameuse lettre où Berlioz se déclare *classique*) qui résument la psychologie du sujet, et que M. Boschot paraît ignorer. La lacune de son livre, c'est qu'il est exclusivement littéraire ; on y cherche vainement la musique : n'est-ce pas cependant elle qui pouvait permettre au biographe non seulement d' « approcher » la vie, mais de l'atteindre ? L'ouvrage n'en est pas moins très consciencieux, utile, et nous paraît assuré du succès.

Emile Baumann, *Les grandes formes de la musique ; l'œuvre de Camille Saint-Saëns*, 1 vol. 475 p., Ollendorf, 1905, 3 fr. 50. — L'auteur a une plume élégante et il aime beaucoup la musique de Camille Saint-Saëns ; deux qualités dont nous le louons très vivement. Mais ce livre a un grave défaut : il n'est point musical. Le titre, qui annonce un travail précis, paraît être une simple formule de panégyrique en l'air, un trait de *chic*. Le chapitre III est intitulé : *les formes*. Je vais droit à lui, pensant que là se trouve l'idée maîtresse du volume. Je n'y rencontre qu'une phrase de... Spinoza, noyée dans des généralités et une rhétorique insuffisantes. L'étude des « grandes formes » musicales, avec un Saint-Saëns pour base d'observation, devait être tout autre ; il y faut autant de précision que si on voulait décrire les grandes formes en architecture. Dans une *note* de la p. 9, l'auteur (s'appropriant une définition donnée par les philosophes grecs, mais ici hors de propos), dit : « Nous entendons par *forme* la somme des aspects limités où se définit un être, soit dans l'espace tangible, soit dans la pensée. » Il n'est pas possible qu'en reproduisant cette définition classique, l'auteur ait cru caractériser les formes de la composition musicale. — S.

P. et L. Hillemacher : *Pièce de concert pour harpe chromatique*, (chez Joanin, 22 rue des Saints-Pères, 5 fr.). Œuvre d'une allure très artistique, mais difficile.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*) : LE MODE HYPODORIEN

(résumé par Emile Dusselier).

On sait que si le roi Henri IV a régné en France, c'est à la vertu d'une incantation magique qu'on le doit. Un écrivain du XVIe siècle, Favyn, nous a transmis les faits suivants. Henri d'Albret avait promis à sa fille Jeanne, si, au moment de ses couches, elle chantait certaine chanson béarnaise « pour ne pas faire un enfant rechigné », de lui donner une chaîne d'or qui pût faire vingt-cinq fois le tour de son cou, et une boîte d'or contenant son testament. « Les douleurs pour « enfanter, dit Favyn, la prirent entre minuit et une heure... Le roy, averti par « Cotin, descend tout aussi tôt. La princesse, l'oyant entrer dans sa chambre, « commença de chanter ce motet en langue béarnaise : *Notre-Dame du bout du* « *pont*... Au bout du pont du Gave, qui passe en Béarn, en allant à Iuranson, « était pour lors un oratoire dédié à la Vierge sacrée, illustrée de miracles, à

« laquelle les femmes grosses se vouaient pour avoir heureux et bref accouche-« ment. La princesse n'eut pas plutôt rachevé cette prière, qu'elle accoucha du « prince qui commande à présent à la France. Le bon Henry, rempli d'une joie « indicible, mit la chaîne d'or au col, et la boîte où était son testament dans la « main de la princesse sa fille, lui disant : *Voilà qui est à vous, ma fille, mais « ceci est à moi* ; et prenant l'enfant dans sa grand robe, il l'emporta dans sa « chambre où il le fit accommoder ». Suit l'anecdote sur la gousse d'ail dont les lèvres du nouveau-né furent frottées, et sur la coupe de vin dont on lui mit en la bouche « une goutte qu'il avalla fort bien ».

Voici cette incantation (je l'appelle ainsi, car le sens de la prière adressée à la Vierge se rattache aux plus antiques croyances des primitifs) :

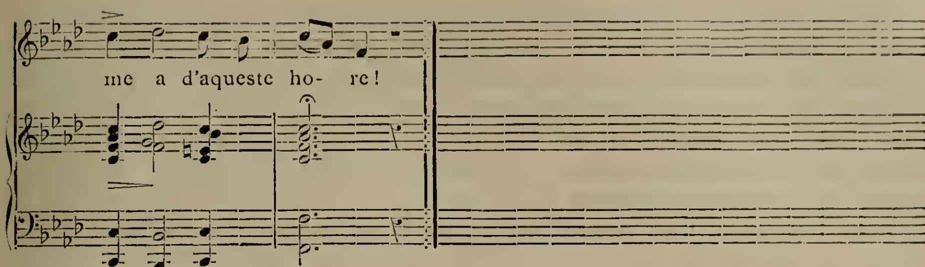
CANTIQUE DE JEANNE D'ALBRET

Nouste Da-me deu cap deu pount, Ad-ju- datz me a d'aqueste

ho- re; Pre- gatz au Diu deu cèu Que-m boulhe bie de- liu- ra

lèu ; D'u may-nat que-m hassic lou doun : Tout dinque au haut deus mountz l'im-

plo- re. Nous- te Da- me deu cap deu pount, Ad- ju- datz-



Cette chanson a été recueillie et harmonisée (à la moderne !) par Frédéric Rivarès (*Chansons et airs populaires du Béarn*, 1868, en dépôt à Paris, chez Champion, éditeur). Voici la traduction des paroles :

Notre-Dame du bout du pont, — Secourez-moi à cette heure ; — Demandez au Dieu du ciel — Qu'il veuille venir me délivrer promptement ; — D'un garçon qu'il me fasse le don : — Tout, jusqu'au haut des monts, l'implore. — Notre-Dame du bout du pont, — Secourez moi à cette heure !

Cette charmante mélodie est écrite dans le ton de *fa*, sur une gamme où la théorie moderne voit une variété de notre mineur. Mais peu importe le *ton*, arbitraire et facultatif. Ce qui nous intéresse présentement, c'est le mode. La gamme

fa sol la ♭ *si* ♭ *do ré* ♭ *mi* ♭ *fa*

n'est qu'une transposition de la gamme

la si ♮ *do ré* ♮ *mi* ♮ *fa sol la*

Cette dernière réalisation du mode est la plus ancienne ; c'est celle dont nous allons nous occuper. Sa présence dans les mélodies populaires du Béarn n'est qu'un cas particulier ; c'est une construction musicale fort ancienne.

***

L'échelle modale de *la* ♮ à *la* ♮ s'appelait chez les anciens *harmonie hypodorienne* ou *éolienne*. D'après Gaudence (écrivain du IIe siècle de l'ère chrétienne qui, dans son *Introduction harmonique*, a reproduit la doctrine de son maître Aristoxène), nous voyons que c'était un mode entièrement semblable à notre mineur descendant. De cette gamme antique est sortie notre mineur-type moderne ; sur ce point, il y a un témoignage curieux, celui de la seconde femme de Bach, Anna Magdalena. L'octave hypodorienne avait sa division sur *mi* (une quinte au grave et une quarte à l'aigu). Parmi les monuments de la musique gréco-romaine, nous possédons quelques petites compositions, d'ailleurs sans importance, où la note *mi*, au début et à la conclusion de la mélodie, joue le plus souvent le rôle d'une dominante subordonnée à la tonique hypodorienne *la* (un *Exercice*, ou *accompagnement instrumental*, κροῦσις, et une *mélodie instrumentale*, tirés d'un traité anonyme : publiés par Westphal, *Metrik der Griechen*, 2e éd., Leipzig, 1867, vol. I, suppl. p. 50-65. — Cf. Gevaert, *Histoire de la musique de l'Antiquité*, I, p. 141). Dans le système de Ptolémée, la gamme hypodorienne n'est autre qu'une gamme dorienne ἀπὸ μέσης, c'est-à-dire qu'elle a sa finale sur *mi*.

Cette division de l'octave sur *mi* — importante pour la construction d'une mélodie — nous permet de trouver son équivalent exact dans le système musical du moyen âge et de prévenir quelques confusions. Celui des modes du plain-chant qui peut être regardé comme identique à l'hypodorien. ce n'est pas le plagal (*la*) du « Protus authentus » (*ré*), mais le IXe ton, *la-mi-la*. On retrouve cependant le mode hypodorien dans la plupart des chants du *protus authentus* (*ré*), parce que cette dernière gamme remplace le plus souvent le *si* ♮ par le *si* ♭ et qu'alors la gamme *ré-mi-fa-sol-la-si* ♭*-do-ré* devient une transposition de *la-si-do-ré mi-fa-sol-la* (ex. l'introït *Da pacem, Domine,* dimanche XVIII après la Pentecôte, p. 345 du graduel de Solesmes, l'offertoire *Super flumina Babylonis*, Dom. XX post Pentec., ibid., p. 350, etc...) Cette transformation du *si* ♮ en *si* ♭ est presque de règle, et là où le *si* est éliminé (ex. les introïts : *Dominus, fortitudo plebis meæ*, Dom. VI post Pent. ; le répons-graduel *Justus ut palma florebit*, etc.), c'est un *si* ♭ qu'on se plaît à sous-entendre. « Ce trait caractéristique, dit M. Gevaert, qui se reproduit avec une fidélité surprenante dans les mélodies de la plupart des peuples européens, semble être dans la nature de ce mode ; car il n'est pas possible de supposer qu'il se soit transmis d'âge en âge par une tradition continue. »

M. Gevaert (*Hist. de la musique dans l'Antiquité*, I, p. 143) cite les mélodies hypodoriennes suivantes : *Souterliedekens* (c'est-à-dire *Psautier*, imprimé à Anvers en 1540), ps. 3, 33, 40, 45, 49, 62, etc. ; *Chardavoine* (en un *Recueil des voix de ville*, Paris, 1576, qu'à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles on m'a déclaré avoir appartenu à Fétis, mais *être actuellement perdu*), pp. 1, 20, 29, 30, 50, 56, etc. ; *Ahlström, Nordiska folksvisor*, n°s 26, 42, 48, 54, 67, 101, 162, 185, 269 etc.

A ces références j'ajouterai : le *Recueil de chants populaires grecs* publié par Georgios A. Pachticos (t. A', Athènes, 1905) ; on trouve la gamme de *ré* à *ré* avec *si* ♭ aux n°s 3, 5, 6, 8, 12, 15, 19, 30, 37, 44, 56, 61, 66, 73, 83, 85, 103, 116 ; ibid. *Chants populaires de la Thrace*, n°s 137, 149 (ce dernier avec un *do* ♯ qui est une broderie du *ré*), 155, 158 (?), 166 ; ibid. *Chants de l'Epire et de l'Albanie*, 219, 228, 230. La gamme diatonique de *la* se trouve: dans le recueil de Pachticos, n°s 36, 54 (début avec anacrouse sur *sol*) ; 80, 82, 89, 117, 119, 123 (ce dernier avec broderie inférieure et supérieure du *la*, à la fin de la mélodie) ; 156, 169, 174, 184, 204 (chants de la Macédoine). Pour les mélodies slaves et slovènes : mode hypodorien (en *la* pur) dans le Recueil *Slovenské Spevy, Diel II, Turc. S. V. Martin*, 1893, n°s 375, 384, 386, 390, 423 ; transposition du même en *ré* avec *si* ♭, *ibid.* N°s 350, 356 et 357 (avec un *si* ♮ comme note de passage) ; transposition en *fa* (avec *la* ♭, *si* ♭, *ré* ♭, et *mi* ♭), ibid. 354 ; en *mi* (avec *fa* ♯), ibid. 360 ; en *sol* (avec *si* ♭ et *mi* ♭), 331, 368, 371, 422, 424, 425, 430. Cf. *Chants nationaux russes* par Rimsky-Korsakof, Petersbourg, 1870, n° 30, et le recueil *Ludvik Kuba, Bartos, 2e cahier, Chants populaires moraves*, 1888, n° 15. Pour les transpositions du mode hypodorien dans une autre gamme que *ré*, cf. *Slovenské Spévy*, etc., n°s 335, 338, 343, 345.. ; *Ludvik Kuba*, etc., 12 (avec le 2e couplet), 19, etc., etc... Dans les *Chansons populaires des Alpes françaises* (Tiersot, Grenoble, 1903) cf. *La péronelle*, chanson du XVe siècle, p. 13 (avec broderie inf. de la finale), le *Départ des soldats piémontais* (refrain d'après la version Morel Retz, p. 79), la *Complainte du chaudronnier* (p. 150, avec brod. inf.) ; *l'Enlèvement en mer* (p. 173, n° 3) ; *le Galant indiscret* (p. 272) ; *les Filles sont comme les roses* (p. 285), *la Maumariée* (p. 3 9) ; le *Salut à la mariée* (p. 324) ; *le Pauvre Laboureur* (p. 463) ; *Marmotte* (p. 480, avec une musique de Beethoven) ; la danse *Baccu-Ber*, p. 498), etc... Comme on le voit, il y a là un nouveau témoignage en faveur de l'universalité du mode mineur.

Au XVIe siècle, dans la musique savante, l'échelle de *la* est devenue, avec Glaréan, le *mode éolien*, qui désormais est traité à un point de vue nouveau, celui de la polyphonie. A l'idée de division arithmétique et harmonique se substitue peu à peu l'idée de tonique et de dominante. Voici ce qu'on peut dire du mode éolien dans cette 3e période de son histoire.

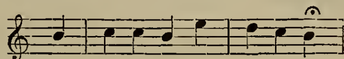
Comme ses notes caractéristiques sont l'*ut* ♮ et le *fa* ♮, il en résulte que sur sa tonique et sur ses deux dominantes (*ré*, *mi*) l'éolien (maintenant, nous désignons

ainsi l'hypodorien) a trois harmonies mineures ; mais comme la septième, *sol* ♮, n'est pas un de ses sons caractéristiques, elle peut être diésée ; il s'ensuit que le mode peut avoir sur sa dominante un accord majeur, et donner par conséquent lieu à une cadence précise et régulière, au sens moderne de ces mots.

D'autres modulations (normales au point de vue du système moderne) lui sont interdites et voici pourquoi. D'après les anciens théoriciens du contrepoint, trois notes seulement pouvaient être « soutenues », c'est-à dire diésées : le *sol*, le *fa* et l'*ut* : « ... Et est notandum, dit Jean de Muris (1[re] moitié du XIV[e] siècle), quod in contrapunctu, nullæ aliæ notæ *sustinentur* nisi istæ tres, scilicet *sol*, *fa*, *ut*. » Il en résulte que l'éolien ne peut moduler, à la façon moderne, sur l'accord, mineur ou majeur, de sa dominante (*mi*) ; il lui faudrait pour cela un accord du 2[e] degré (*si-ré* ♯ - *fa* ♯) ou un accord de 7[e] (*si* ♮ - *ré* ♯ - *fa* ♯ - *la*) qui d'abord aurait une note ignorée par l'ancienne théorie, *ré* ♯, et qui, de plus, altérerait une des notes essentielles du mode, *fa* ♮ (devenu un *fa* ♯). Il ne peut pas davantage moduler en *ré* dorien, car d'abord il aurait besoin pour cela d'un *do* ♯ (et *do* ♮ est une de ses notes caractéristiques) ; de plus, l'éolien ne gagnerait pas beaucoup à cette modulation, car il retrouverait dans le dorien l'harmonie mineure qui lui est propre. Il en résulte que l'éolien n'a que des cadences imparfaites sur sa dominante (sans sortir du ton) ; ou bien il module dans le ton phrygien *mi*, et, de là, il passe en ionien *ut*.

Le mode éolien est souvent construit dans la gamme de *sol* avec *si* ♭ et *mi* ♭ ; mais, soit dans cette gamme, soit dans la gamme de *la*, il est traité fort souvent sous la forme plagale, ce qui accentue encore le caractère plaintif qui le distingue de tous les autres.

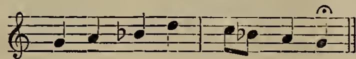
La feuille d'exemples encartée dans le supplément de ce numéro de la *Revue musicale* permet d'étudier quelques formes. Le premier choral, tiré du recueil de Marx (nº 1, *Ach, Gott vom Himmel*) nous montre un mode qui semble hésiter entre le dorien (*mi*) et l'hypodorien. Par trois fois (périodes 1, 3, 5) le chant conclut sur le *si* ♮, c'est-à-dire sur la dominante de la dominante de *la* ♮ :



A la 3[e] période, l'échelle diatonique de *la* est transposée en *mi* :

mi fa ♯ *sol la si do* ♮ *ré* ♮ *mi*

Mais à chaque instant l'harmonisateur moderne introduit la note sensible pour simplifier son travail ; et il conclut (sans nécessité) en *mi* ionien, soit en majeur. — Dans le choral nº 2, mêmes altérations, sauf dans la première période. Il est dommage d'ôter leur vrai caractère (par un *fa* ♯) à des clausules comme celle-ci (dernière période) :
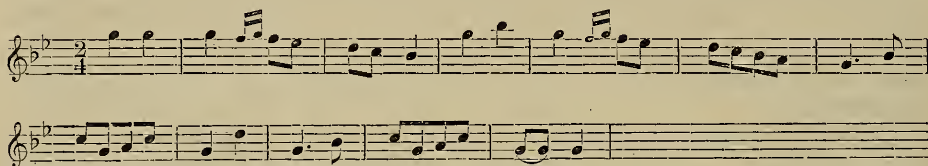


La mélodie populaire nº 3 est analogue, pour les modulations, au choral nº 1 ; elle conclut deux fois de suite à la dominante de sa dominante. Le fragment de Rimsky-Korsakof (nº 4) nous fait voir un cas extrêmement fréquent : l'échelle de *ré* avec un *si* ♭, ce qui l'assimile à un hypodorien transposé. On s'étonnera sans

doute de trouver ici le texte n° 5, emprunté au bel opéra de M. Bourgault-Ducoudray. Le premier membre de phrase n'est-il pas écrit en *mi* ♮ majeur, et le second dans le ton parallèle ou relatif? Il y a pourtant, à la dernière mesure, un *si* ♮ caractéristique et pittoresque, qui justifie l'identité de notre mineur et de l'antique échelle hypodorienne :

do ♯ ré ♯ mi ♮ fa ♯ sol ♯ la ♮ si ♮ do ♯

la si do ré mi fa sol la

Bien rares, depuis le XVI[e] siècle, sont les compositeurs qui, usant du mode hypodorien dans l'écriture à plusieurs parties, ne l'ont pas plus ou moins altéré. Comme type pur, chez les modernes, je citerai un dernier exemple emprunté à la musique russe, où l'influence mélodique et modale de l'art populaire a été à la fois si grande et si heureuse. C'est la *Cantate en l'honneur de Glinka*, de Balakirew (écrite par ce dernier, pour le centenaire de son ancien maître, en 1904) :



On voit l identité modale

sol la si ♭ do ré mi ♭ fa sol

la si ♮ do ré mi fa sol la

Dans l'harmonisation de cette cantate, aucune note étrangère au mode ne vient déranger l'ordre des intervalles.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

Notes sur la musique orientale.

LE RYTHME ET LA MESURE.

Le rythme — c'est-à-dire l'harmonie des nombres et des mouvements appliquée à la mélodie — constituait chez les anciens l'élément principal et prédominant de toute œuvre musicale. Les Hellènes, en particulier, ont porté cette partie de l'art à un degré de perfection que n'atteindra certes jamais la musique moderne, par la raison bien simple qu'elle est essentiellement métrique, ce que nous appelons rythme n'étant en réalité que la perception d'un mètre musical. Aussi bien, force nous est, encore aujourd'hui, de recourir à l'Orient, gardien fidèle des traditions du passé, pour nous faire, par voie directe d'expérimentation, une idée exacte du rôle et de l'importance d'un rythme logiquement préposé comme élément essentiel et informateur de la mélopée.

Malheureusement pour nous, les quelques pages que les Kossegarten (1), les Kiesseveter (2) et les Fétis (3) ont consacrées à l'étude de la musique et du rythme dans la musique arabe sont insuffisantes, et leur enseignement est trop vague et trop superficiel pour n'être pas sujet à caution. Tout le mérite de ces savants auteurs a été d ouvrir la voie ; d'autres, espérons-le, ne tarderont pas à reprendre et à parachever leur œuvre.

L'art oriental est essentiellement lyrique ; il unit d'ordinaire, comme jadis chez les Grecs, les trois arts qui réalisent l'harmonie dans la durée : la poésie, la musique, la danse. Toutefois, chacun d'eux a sa technique propre, et, contrairement à ce qu'enseigne Fétis, les théoriciens arabes et persans tels que Farabbi et Abd-el-Kader ont bel et bien « traité dans leurs ouvrages de la mesure des temps et de leurs combinaisons au point de vue musical ».

Pour eux, la mesure et le rythme représentent deux entités, deux choses corrélatives parfaitement et toujours distinctes.

La mesure, élément inférieur et pour ainsi dire latent, établit simplement sur la base immuable du « temps premier » des anciens la longueur du mètre ou vers musical. C'est la trame indispensable, l'invisible et léger canevas sur lequel d'une main délicate et patiente l'artiste fixera au gré de son inspiration ou de son génie les fines et chatoyantes broderies de la mélopée.

Le temps premier adopté pour la composition d'une mélodie quelconque ayant la valeur conventionnelle d'une noire, le vers musical renferme-t-il 6, 9, 12, 13, 16, 28, 60, 64 et jusqu'à 88 fois cette valeur, la mesure de cette mélodie est le 6/4, le 9/4, le 12/4, le 13/4, le 16/4, le 28/4, le 60/4, le 64/4, voire le 88/4.

Le temps premier adopté étant la croche, le vers musical renferme-t-il 7, 8, 9, 10 fois cette valeur, la mesure de la mélodie est le 7/8, le 8/8, le 9/8, le 10/8, etc.

Le temps premier étant la double croche, le vers musical renferme-t-il 10 fois cette valeur, la mesure de la mélodie est le 10/16, soit la mesure du rythme Djourdjouna, la seule de ce genre.

Le rythme, élément supérieur et prédominant, met la régularité dans la suite des temps rigoureusement mesurés, soumis à certaines proportions et en opposition d'intensité, de sons et de mouvements.

La musique orientale emprunte en majeure partie son originalité, son énergie propre à la rigueur de la mesure et du rythme, tandis que la musique européenne cherche la sienne à maîtriser à son gré la mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant, le degré d'habileté de l'instrumentiste ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

A défaut d'instruments de percussion tels que le *tef* (tambour de basque), les *koudums* (timbales aux sons variés) et les *mazlars* (cymbales de cuivre), le rythme se marque à l'orientale, par un claquement de doigt, *le policis ictus* d'Horace (4) dont nous retrouvons également l'usage parmi les populations de l'Europe méridionale (5), ou plus ordinairement par un frappé à plat de main sur les genoux.

(1) *Alii Hispanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus arabice editus.* Gripsvaliæ (pp. 126-183).

(2) *Die Music der Araber* IVter, Abschnitt, pp. 49-54.

(3) *Hist. générale de la musique*, t. II, pp. 64-70.

(4) *Od.*, IV, 6.

(5) Pour rendre ce claquement plus distinct et plus agréable, les Orientaux se fixent parfois au pouce et à l'index de chaque main une sorte de cymbales minuscules au son cristallin, appelées *zil*.

Le frappé sur le genou droit marque le temps fort ou *thesis* ; le frappé sur le genou gauche, le temps faible ou *arsis*.

Suivant leur degré d'intensité et leur genre de mouvement, les thesis et les arsis sont caractérisées par des termes spéciaux empruntés à l'onomatopée instrumentale. Les Persans disent *ten téné ten*, pour simuler par ces consonances syllabiques la résonance du tambour (1) et des instruments à cordes en général. Les Arabes et les Turcs par imitation du frappé des instruments de percussion et surtout des *mazlar* (cymbales) disent : *Doum*, *tek*, *tekké tekkia*, *tahek*.

Le *doum* est proprement la thesis ou temps fort ; le *tek* l'arsis ou temps faible.

Le *tekké*, *tekkia* ou *tekka* est un doum-tek successif et moins intense.

Le *tahek* est un frappé d'une exécution difficile ; sa composition est assez complexe et des plus originales. Il comprend deux parties généralement isochrones : une arsis, soit : un *tek* battu de la main gauche, suivi d'un *doum-teck* battu simultanément des deux mains sur les deux genoux.

Si tant est que les Orientaux n'aient pas directement emprunté aux anciens l'ensemble ou le mode général de leurs procédés rythmiques, soit en poésie, soit en musique, ils n'ont certes que fort peu à leur envier à ce sujet. Rien n'égale, en effet, la richesse et l'étonnante variété des rythmes de la musique arabe, persane et turque, désignés d'ordinaire sous le nom générique d'*ousouls*.

Jusqu'ici j'ai pu en recueillir jusqu'à trente-neuf d'un caractère bien déterminé. C. Fronton, « jeune » de langue, de France à Constantinople (1751), en avait déjà signalé le plus grand nombre, sans toutefois en marquer la véritable physionomie, dans un intéressant mémoire, resté inédit et dédié à Mgr Rouillé, marquis de Jouy, ministre de la marine et secrétaire d'Etat sous Louis XV (2).

En attendant que ce curieux travail obtienne enfin les honneurs d'une édition critique auxquels il a droit, je crois utile et opportun de dresser ici sans retard la nomenclature exacte des rythmes traditionnels de la musique orientale.

OUSOULS OU RYTHMES DE LA MUSIQUE ORIENTALE

Rythme Thureyya

Doum Tekka

5/4

Rythme Senguin-Sémaï

d t t d t

6/4

Rythme Duyek

d t t d t

8/4

Rythme Ichifté-duyek

d t t d d t tekka

8/4

Rythme Sofian

d tekka

8/4

Rythme Sofian 2e forme

d tekka

9/4

Rythme Aksak

d tekka d t t

9/4

Rythme Coufer

d tekka d t tek

9/4

Rythme Fakhté

d d d t t t d tahek

10/4

tekka tekka

Rythme Lenk-fakhté

d tek d t tekka

10/4

(1) Espèce de mandoline à manche très allongé qu'il ne faut pas confondre avec notre instrument à percussion de même nom.

(2) Cf. Bibl. Nat. de France, ms. 4023, nouv. acq fr., pp. 65-77.

Rythme Aghir Aksak-Sémaï

10/4 — d tekka d t t

Rythme Frenk-Achin

12/4 — d d d d tekka tekka tekka tekka

Rythme Achember

12/4 — d tekka d d d t t t d

tahek tekka tekka

Rythme Charki-devri-révani

13/4 — d t t d t t d t d t

t d t d t t

Rythme Devri-révan

14/4 — d t t d t t

Rythme Devri-Kébir 2e forme

14/4 — d d t d t téké d t t d

tahek tekka tekka

Rythme Fréngui-fer

14/4 — d d d d d t d d tahek

tekka tekka

Rythme Nim hafif

16/4 — d t t d t t d t d d

tahek tekka tekka

Rythme Mouhammès

16/4 — d tekka d t d d t tekka d t

tekka d tahek tekka tekka

Rythme Bérefchan

16/4 — d tek d t d d t d d

tahek tekka tekka

Rythme Jurki-darb

18/4 — t t t d t d d t tekka

d d d

Rythme Nim-Dèvr

18/4 — d d t d t téké d tahek

tekka tekka

Rythme Hézèdj

22/4 — d d d t d d t tekka tekka

d t d d tahek tekka tekka

Rythme Nim-Hakil

24/4 — d tekka d tekka tekka d tekka d

t téké d tahek tekka tekka

Rythme Aghir-Achember

24/4 — d tekka d d d t t t d

tahek tekka tekka

Rythme Cousat

26/4 — tekka tekka (1) d t d d t tekka (1)

d d

Rythme Devri Revan 2e forme

26/4 — d d t d t t

Rythme Remel

28/4 — d tekka d tekka tekka d tekka

d t téké d t t d t d

d tahek tekka tekka

Rythme Dévri-Kébir

28/4 — d d t d t téké d t t d

tahek tekka tekka

Rythme Hafif

32/4 — d t t d t t d tekka d

t t d tekka d d t téké d

t téké d tahek tekka tekka

(1) Ce genre de tekka se bat comme suit :

d t

Rythme Thakil

d tekka d tekka tekka d tekka
48/4
d t téké d t t d d t d
t t d tekka d d t téké d
t téké d tahek tekka tekka

Rythme Zendjir (1)

d t t d d t tekka d d
60/4
d t t t d tahek tekka tekka
d tekka d d d t t t d
tahek tekka tekka d d t d t
téké d t t d tahek tekka tekka
d t d t d d t d d tahek
tekka tekka

Rythme Havi

d tekka d t téké d t d
64/4
tekka tekka d tekka tekka d t
téké d t d d tekka tekka d
tekka d d t téké d t téké d

tahek tekka tekka d t t d t
t d t d d tahek tekka tekka

Rythme Darbi Fétih

d t t d t t tekka d t t
88/4
d t d t d tekka d t téké
d t t d tekka tekka d tekka
d t téké d t d d d tekka
tekka d tekka d d t téké d t
téké d tahek tekka tekka d t t
d t t d t d d tahek
tekka tekka

Rythme Yuruk-Sémaï

d t t d t
6/8

Rythme Devri-hindi

d t t d t
7/8

Rythme Hatikofti

d t t
8/8

Rythme Aksak-Sémaï

d tekka d t t
10/8

Rythme Djourdjouna

d tekka d tek
10/16

(1) Zendjir signifie chaîne. Ce rythme composé est formé par l'enchaînement des cinq rythmes suivants : 1° Ichifté-duyek, 2° Fakhté, 3° Achember, 4° Dévri Kébir, 5° Bérefchan.

Quelques-unes de ces formules, on le voit, sont de véritables *phrases* rythmiques ; elles méritent l'attention d'un compositeur occidental, à qui elles offrent des cadres originaux et bien intéressants

P.-J. Thibault,
Des Aug. de l'Assomption.

— *M. le Résident p. i. au Tonkin nous transmet une lettre de M. Jean Rouet, Président du Comité de la Société philharmonique annamite de Hanoï. Par cette lettre, M. Rouet nous informe : 1° Que la Société philharmonique de Hanoï a expédié, le 14 mai, à l'Exposition coloniale de Marseille, une caisse renfermant une collection complète des instruments de musique en usage parmi les Annamites de l'Indo-Chine française ; 2° que cet envoi est accompagné*

d'un livre explicatif qui nous est destiné (l'auteur en gardant, d'ailleurs, la propriété littéraire) ; 3° que les instruments, une fois l'Exposition terminée, seront à notre disposition. — Nous envoyons à M. Jean Rouet nos plus sincères remerciements. Nous serions heureux d'avoir, de lui, quelques renseignements sur la Société philharmonique de Hanoï.

— Le Directeur du collège Jules-Ferry à Nam Dinh (Tonkin), Mme Geyer, l'instituteur Du et ses élèves du collège veulent bien nous envoyer, avec une excellente notice sur la musique orientale, une admirable collection de dessins en couleur représentant tous les instruments indigènes. Dans un de nos lycées de France, un Oriental aurait difficilement obtenu un travail aussi exact et aussi soigné ! Nous envoyons à nos honorables correspondants et compatriotes nos plus vifs remerciements pour ce très bel envoi que nous avons signalé à M. Georges Leygues, ministre des Colonies.

— De Nice, M. Edouard Perrin nous signale qu'un amateur de musique mort récemment, M. Ant. Gautier, vient de léguer au musée de la ville une importante collection d'instruments anciens et exotiques, originaires de l'Inde, la Perse, la Chine, le Japon, et quelques peuplades sauvages.

La musique des Malgaches.



Le mot *Malgaches*, qu'on emploie d'une façon générale pour désigner les habitants de la grande île sud-africaine, ne répond ethnologiquement à rien. Madagascar est en effet habitée par de nombreuses peuplades d'origine et de civilisation essentiellement différentes et qu'on peut classer en deux grandes familles : la famille malaise (Hovas) et la famille polynésienne (Sakalavas, Betsimisarakas, etc.). Sur ces deux races principales sont venus se greffer des éléments secondaires : Arabes, Cafres, etc. Toutes ces peuplades se sont pénétrées plus ou moins les unes les autres ; le métissage des diverses races originelles a été poussé très loin au cours des siècles, de sorte qu'il est bien difficile, sinon impossible, de déterminer avec quelque exactitude ce qu'a été l'apport de chacune d'elles dans ce qu'on est convenu d'appeler la civilisation malgache.

D'autre part, les indigènes ignorent encore aujourd'hui, à quelques rares

exceptions près, la notation musicale ; à l'avènement de Radama le Grand (1810 ?) personne en Emyrne, sans en excepter le roi lui-même, ne savait écrire ; l'absence de toute espèce de documents écrits fait que chacun interprète les airs traditionnels à sa guise, en y ajoutant des variantes et des broderies mélodiques souvent bien imprévues !

« L'inconstance du caractère se traduit chez le musicien malgache. En appre-
« nant un chant il se l'assimile, y ajoute quelques variantes dans le courant d'une
« phrase, dans le finale, en sorte que plusieurs individus exécutant séparément
« le même air le chanteront d'une façon diverse. » (R. P. Collin, S. J.)

Le R. P. Collin, établi depuis près de quarante ans à Madagascar, est très au courant des mœurs des indigènes et est le seul qui se soit occupé d'une façon suivie de musicographie madécasse ; à ce titre, et quelque réserve qu'on puisse faire sur sa science musicale, son opinion est précieuse et ne doit pas être négligée.

Avant 1810, l'intérieur de Madagascar était complètement fermé aux voyageurs européens et ceux d'entre eux, peu nombreux, qui ont parcouru l'île depuis cette époque, ont tout à fait oublié ou négligé de nous renseigner sur la musique indigène ; Flacourt, qui s'était établi à Fort-Dauphin au milieu du XVIIe siècle, ne parle que très brièvement, dans sa célèbre *Histoire de la grande île Madagascar*, du sujet qui nous intéresse ; encore ne pouvons-nous faire nul état de ses observations qui s'appliquent à la musique arabe ; la région qu'il habitait avait en effet été colonisée à une époque relativement récente (quatre ou cinq siècles auparavant) par les Arabes, qui ne tardèrent pas à imprimer fortement leurs mœurs, leur religion et leurs arts parmi les peuplades de la côte sud-est ; cette civilisation s'est peu modifiée au cours des années, et les principaux chefs de cette région sont aujourd'hui encore de descendance arabe.

Les noms de la plupart des instruments de musique en usage à Madagascar avant l'arrivée des Européens sont certainement d'étymologie arabe. Seules la *váliha* et la *lokoánga* sont indiscutablement des instruments autochtones. La *sódina* ou flûte de bambou d'Emyrne se nomme sur la côte est *antsódy* et *antsóly*. Cette dernière forme se rapproche beaucoup de l'arabe *al-tsolu*. Les mots *antsódy* et *sódina* sont identiques, car les Hovas ajoutent presque toujours aux mots étrangers entrés dans leur langue une des trois syllabes terminales *ka*, *na*, ou *tra*.

Ces terminaisons n'ont aucun sens spécial ; elles sont tout euphoniques, s'élident presque toujours dans le corps d'une phrase, et la consonne initiale du mot qui les suit se change en une autre selon des règles trop longues à énoncer ici. Les mots étrangers importés dans la langue malgache conservent l'article original ; il n'en a pas été autrement pour l'arabe, dont l'article est *al :* le mot flûte se disant en arabe *al tsolu* est devenu en malgache de la côte est *antsóly* (*l* en malgache par euphonie se changeant en *n* devant un *t*). Par corruption, *antsoly* est devenu *antsódy*, puis, passant dans le dialecte hova, est devenu *sódy*, et avec la terminaison vague et imprécise *na*, dont nous avons parlé plus haut, *sódina*.

Les conques marines, dont on se servait beaucoup autrefois à Madagascar comme instruments de musique, se nommaient *kárana*, ou *kárany*, *akóra* ou *ankóra*, *ankárana* ou *akárana*, ce qui est proprement l'arabe *al-kirana*, coquille de mer.

Enfin les indigènes ont une tendance fâcheuse à adopter les airs européens les plus vulgaires qu'ils ont entendu jouer ou chanter par des fonctionnaires ou des colons et sur lesquels ils exercent cette curieuse faculté de déformation que j'ai signalée. La constitution de fanfares indigènes civiles et militaires aggrave encore cette disposition à oublier les vieux airs nationaux.

Ajoutons que certains de ces airs ont une origine très ancienne et que par

suite le premier thème a pu et même a dû être modifié du tout au tout au cours des années.

L'ethnographie avait déjà établi d'une façon indiscutable l'origine malaise et probablement javanaise des populations du plateau central de Madagascar ; l'étude de leur musique confirme ce fait.

Il résulte de tout ce qui précède que l'histoire de la musique des Malgaches est impossible à écrire, parce que les documents écrits font défaut et que la fantaisie qui préside à l'exécution des airs traditionnels chez le musicien indigène en rend la notation très difficile. Ajoutons qu'à part quelques études du R. P. Collin il n'existe pas de biographie de la musique malgache.

(*A suivre.*) A. SICHEL.

Informations.

DISTRIBUTION DES PRIX DU CONSERVATOIRE NATIONAL. — Voici les lauréats dont les noms ont été proclamés à la lecture du palmarès :

Concours à huis clos. *Fugue* : 1er prix, MM. Nibelle, A. Gailhard, Motte-Lacroix ; 2e, M. Flament. — *Contrepoint* : 1er prix, MM Chevallier, Masson. — *Harmonie* : 1er prix, Mlles Milliaud, Delmasure, Dauly ; 2e, Mlle Stroobants. Hommes : 1er prix, MM. Vidal et Ribollet ; 2e MM. Gallon, Defay, Boucher, Paray. — *Orgue* : 1er prix, MM. Bonnet, Barrié, Vierve ; 2e M. Fauchet.

Chant (femmes) : 1er prix, Mlle Lasalle, Mlle Martyl, Mlle Lamare, élèves de MM. Cazeneuve et de Martini ; 2e prix, Mlle Galle, Mlle Bailac, élèves de MM. Dubulle et Duvernoy, Mlle Delimoges, élève de M. Dubulle ; accessits, Mlles Daubigny, Chantal, Jeanne Bloch et Gustin. *Chant* (hommes) : 1er prix, MM. Georges Petit et Francell, élèves de M. Dubulle et de Mme Rose Caron ; 2e prix, MM. Nansen, Sorrèze et Dupouy, élèves de MM. Dubulle, Cazeneuve et de Mme Rose Caron ; accessits, MM. Gilles et Dommier. — *Contrebasse* : 1er prix, MM. Darrieux et Gibier ; 2e prix, MM. Cartiglioni, Son et Hardy ; accessits, M. Aurès et Mlle Çisin. — *Alto* : 1er prix, M. Jurgensen ; 2e prix, MM. Montefeuillard et Mlle Dumont ; accessits, MM. Fenillon et Barrier. — *Violoncelle* : 1er prix, MM. Benedetti et Ringeinsen ; 2e prix, MM. Boulmois et Gervais ; accessits, MM. Paul-Jean Mas, Gérard Maas et Ruyssen. — *Opéra comique* (femmes) : 1er prix, Mlles Lamarre et Lassalle ; 2e prix, Mlle Delimoges ; accessits. Mlles Bloch, Allard et Comes. *Opéra comique* (hommes) : 1er prix, MM. Petit, Francell et Dommier, élèves de MM. Isnardon et Bertin ; accessits, MM. Vigneau, Nansen, Sorrèze et Payan. — *Violon* : 1er prix, M. Zighera, Mlles Billard, Lapié, Baudot, Morhange et M. Matignon ; 2e prix, Mlles Novi, Sauvaistre, Augieras, et MM. Etchecopar et Miquelon ; accessits, MM. Spathy, Tinlot Soudant, Corruette, et Mlles Wolff, Pierre, Talluel, Neuburger et Fidide. — *Opéra* (femmes) : 1er prix, Mlle Lamarre, élève de M. Bouvet ; 2e prix, Mlle Bailac, élève de M. Bouvet ; accessits, Mlles Madeski, Daubigny, Galle et Le Senne. *Opéra* (hommes) : 1er prix, M. Carbelly, élève de M. Melchissédec ; 2e prix, MM. Meurisse et Sorrèze, élèves de M. Melchissédec ; accessits, MM. Dupouy, Pérol, Tessier et Gilles.

Piano. 1er prix, Mlles Le Son, Léon, Vendeurs, élèves de Marmontel et de

Delaborde ; 2e prix, Mlles Lefebvre, Willemin, Beuzon, Gellibert, Clapisson et Weill ; accessits, Mlles Pennequin, Boucheron, Bonvaist, Chassaing, Chardard, Marx, Abadie, Landsmann et Piltan. — *Flûte* : 1er prix, MM. Bergeon, Moyse ; 2e prix, MM. Paul, Cliton ; accessits, M. Camus. — *Hautbois* : 1er prix, MM. Serville, Vaillant ; 2e prix, MM. Tournier, Stien ; accessits, MM. Longatte, Riva, Durivaux, Rigot. — *Clarinette* : 1er prix, M. Loterie ; 2e prix, M. Blachet ; accessits, MM. Guet, Hocgstoel, Corbet. — *Basson* : 1er prix. MM. Rambourg, Charpin ; 2e prix, MM. Sage, Fleurquin ; accessits, MM. Thauvin, Taisne, Chastelain. — *Trompette* : MM. Laurent, Villard et Blanquefort. — *Cor* : 1er prix, MM. Petiau, Delgrange ; 2e, MM. Bailleux et Deswarte — *Cornet à pistons* : 1er prix, MM. Mager et Foveau. — *Trombone* : 1er prix, MM. Hennebelle, Mendels, Vermynck.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 juin au 18 juillet 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juin	*Sigurd.*	Reyer.	14.203 76
22 —	*Salammbô.*	Reyer.	17.657 41
25 —	*Samson et Dalila. — La Maladetta.*	St-Saëns. P. Vidal.	17.868 41
27 —	*Le Cid.*	Massenet.	13.006 76
29 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	16.475 41
2 juillet	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	15.205 91
4 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	16.064 76
6 —	*Le Freischütz. — Coppélia.*	Weber. L. Delibes.	18.042 41
9 —	*Armide.*	Gluck.	14.308 41
11 —	*Sigurd.*	Reyer.	13.616 76
13 —	*Faust.*	Gounod.	20.262 41
14 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	(gratuite)
16 —	*Tannhäuser.*	Wagner.	17.639 41
18 —	*Faust.*	Gounod.	16.859 76

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 au 30 juin 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juin	*La Vie de Bohème. — Le Roi Aveugle.*	Puccini. Février.	7.437 50
21 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	4.036 50
22 —	*Le Clos. — Cavalleria Rusticana.*	Silver. Massenet.	2.476 »
23 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	5 753 50
24 —	*Lakmé.— Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Massenet.	5.049 »
25 (populaire)	*Miarka.*	A. Georges.	3.560 »
26 — juin	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	3.725 »
27 —	*Carmen.*	Bizet.	6.204 50
28 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	3.186 »
29 —	*Manon.*	Massenet.	7.849 »
30 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.927 50
	Fermeture annuelle.		

M. Alexandre Guilmant vient de terminer … née de ses séances historiques d'orgue du Trocadéro ; pe … s, M. Guilmant a fait entendre 425 œuvres différentes, pa … nalités.

Conservatoire. — Le quatuor Capet se pro … séances dans la salle des fêtes du Conservatoire, les 2 décem … vrier, 7 et 28 avril prochains, qui sont les seuls dimanches laiss… la Société des concerts.

Tourcoing.— M.Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, a présidé, comme délégué du ministre des beaux arts, la 3e fête fédérale des musiques du Nord et du Pas-de-Calais qui, à l'occasion de l'Exposition, s'est tenue dans la ville de Tourcoing.

Valenciennes. — Un grand concours international de musique, réservé aux sociétés d'orphéons, d'harmonies et de fanfares des 1res, 2es et 3es divisions, est organisé par la ville de Valenciennes pour le 12 août prochain.

Théatre de la Nature a Cauterets. — M. Rateau, directeur du théâtre de la Nature, est autorisé à faire répéter, dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, *La Fille de Roland*, *Andromaque*, *Nicomède*, qu'il se propose de donner en représentation à Cauterets avec le concours des artistes de la Comédie-Française et de l'Odéon.

Concerts de Toulouse. — Les concerts symphoniques fondés à Toulouse par M. Crocé-Spinelli obtiennent chaque jour, sous sa direction, de remarquables succès. Desireux d'encourager les efforts de cette association, M. le ministre des beaux-arts vient de lui accorder une subvention de 2.000 francs.

Harmonie des anciens musiciens de l'armée. — Cette Harmonie, dont le siège social est au Palais du Trocadéro, est dirigée par M. Henri Radiguer et placée sous le haut patronage de M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts. Elle a donné l'année dernière, les 14 juin, 7 et 8 juillet, trois auditions publiques, en plein air, des principaux hymnes écrits pour les fêtes de la 1re République. Depuis, elle a poursuivi ses études et peut offrir un répertoire particulièrement intéressant pour nos fêtes patriotiques. Une décision du ministre de la guerre lui a permis de faire participer à ses travaux les meilleurs musiciens des régiments de Paris. Enfin, grâce au concours d'artistes éminents de l'Opéra et de la musique de la Garde républicaine, l'Ecole d'Harmonie a institué un enseignement gratuit et méthodique des instruments à vent qui suppléera aux classes de saxhorn et de saxophone professées avant 1870 au Conservatoire national. Le ministère des beaux-arts lui alloue, sur ses crédits, une subvention de 1 200 fr.

Grandes auditions populaires et gratuites. — L'œuvre de M. Victor Charpentier, dont nous avons eu plusieurs fois occasion de parler, vient de recevoir un nouveau témoignage d'encouragement de l'administration des Beaux-Arts sous forme d'une subvention. Depuis deux ans, onze concerts symphoniques et gratuits ont été donnés avec plein succès dans la grande salle des fêtes du Trocadéro.

Concerts populaires de la Sainte-Cécile a Bordeaux. — La société des Con-

certs de Sainte-Cécile se maintient toujours à un niveau artistique très élevé. Les programmes, toujours plus variés et intéressants, témoignent d'un effort soutenu et couronné de succès, grâce surtout à l'habile et énergique direction de M. G. Pennequin. Les chœurs sont toujours remarquables par la franchise des attaques, la fraîcheur des voix et l'unité d'ensemble. Une subvention de 3 000 fr. a été accordée à cette association sur les fonds du budget des beaux-arts.

Notre supplément musical. — M. Wallerstein, ancien directeur de Covent-Garden, ancien maître de chapelle de la reine Victoria, auteur de musique de théâtre, de mélodrames et de cinq ou six cents mélodies, ballades, duos et chœurs sur des paroles de Longfellow, le poète américain, veut bien donner à une collaboratrice de la *Revue musicale*, qui l'en remercie vivement, la primeur d'un adagio pour piano et violon. Cette charmante composition, d'une difficulté moyenne, a déjà pleinement réussi sur la Riviera, dans des soirées privées ; elle est encore inédite. L'auteur vit modeste et retiré dans une petite chartreuse du Val de Careï, à Menton. Des amitiés illustres lui rappellent le temps où, après avoir fait chanter son violon dans le monde entier, il trouvait encore le loisir de diriger l'éducation musicale et artistique de la princesse Béatrix d'Angleterre ou bien d'accompagner Christine Nilson dans ses tournées triomphales.

Alix Lenoël Zévort.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 16 (sixième année) 1er Septembre 1906.

Mme **Pauline Viardot**. — *J'ai une dernière observation à présenter, au sujet des récentes promotions et nominations dans la Légion d'honneur.*

Je commence par dire que nul n'a été plus content que la Revue musicale *de voir les honneurs aller à quelques-uns de ceux qui les méritent : M. Reyer, M. Delaborde, M. Dukas, M. Lefort, M. Castelbon de Beauxhostes, Mme Rose Caron, avaient des titres sur lesquels il est inutile d'insister. Je remarque simplement ceci : à propos du refus opposé par le Conseil de l'Ordre à la candidature de Mme Sarah Bernhardt, la presse quotidienne, voulant défendre la célèbre tragédienne, a tiré argument de la nomination de Mme Rose Caron, et a dit, en substance : « Ce qu'on récompense, c'est, avant tout, le talent de l'artiste, et non les services qu'il a pu rendre, au Conservatoire,* comme professeur. *C'est parce que Mme Rose Caron a été admirable au théâtre, et non parce qu'elle a une classe officielle depuis trois ans, qu'elle a été décorée ; de même, en ce qui concerne Mme Sarah Bernhardt, etc... » Cette opinion me paraît très juste. L'enseignement donné au Conservatoire ne constitue un service digne de récompense qu'après un nombre considérable d'années. Songeons que ces postes de professeur sont recherchés, sollicités, avec une âpreté singulière, et que l'artiste admis à prendre le titre de « professeur au Conservatoire » n'accepte pas ce titre par dévouement. Il n'a droit à une récompense honorifique que quand il a fourni une assez longue carrière, comme la loi l'a spécifié pour l'enseignement public. Si donc on le décore au bout de deux ou trois ans d'exercice, c'est qu'on a d'autres raisons ; on tient compte du talent exceptionnel qu'il a montré en dehors du Conservatoire, et avant d'y entrer. Cette dernière considération passe avant toutes les autres.*
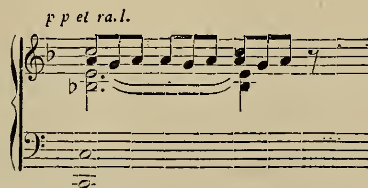
Telle semble avoir été l'opinion de M. le Ministre des Beaux-Arts, quand, pour la plus grande satisfaction de tous les musiciens, il a décoré Mme Rose Caron : c'est à l'interprète de Salammbô, *d'*Orphée, *d'*Iphigénie, *que le ruban rouge a été donné. Nul ne s'y est mépris.*

S'il en est ainsi, il y a une autre grande artiste que je m'étonne de voir oubliée ; artiste incomparable, admirable entre toutes, célèbre dans le monde entier, ayant laissé dans l'esprit et dans le cœur de ceux qui l'ont entendue des souvenirs aussi profonds que Rachel ; artiste qui est aussi un professeur éminent, une musicienne appréciée pour la composition, et, avec une honorabilité parfaite, une grande dame du monde, extraordinairement instruite : c'est Mme Pauline Viardot. Il semble qu'il suffise de prononcer un tel nom pour rallier tous les suffrages. Nous avons consacré à Mme Viardot, il y a quelque

temps, un numéro spécial de la Revue musicale. *Il serait superflu de reprendre aujourd'hui un tel panégyrique. Je me borne à rappeler l'attention sur ce grand nom. Mme Viardo a aujourd'hui près de quatre-vingts ans ! Pourquoi n'est-elle pas décorée ?...*

J. C.

Réouverture de l'Opéra-Comique. — *Il est presque de tradition, en France, de commencer une campagne théâtrale en mettant sur l'affiche le nom de M. Massenet, de même que celui de M. Camille Saint-Saëns doit briller au début de la saison des concerts. Parmi les nombreuses raisons qu'on en pourrait donner, la principale est fort simple : la* Manon *de M. Massenet est la pièce favorite du public ; c'est un des rares ouvrages (consultez les statistiques publiées régulièrement par la* Revue musicale) *faisant une recette qui atteint ou dépasse 9.000 fr. Elle a pour pendant, à l'Opéra, le* Faust *de Gounod qui, invariablement, dépasse 20.000 fr. Aux yeux de ceux qui négligent la question d'argent (ils sont peu nombreux), M. Massenet a une personnalité — chose rarissime — que nous ne saurions mieux caractériser qu'en citant ces lignes d'un chef d'école tout opposé, M. Alfred Bruneau : « Ses victoires sont incalculables et, chose unique dans les annales du théâtre, elles ont toujours été obtenues sans peine, sans lutte, par les mêmes moyens séduisants et aimables... Sachant que, à la scène, l'amour ne manque jamais de triompher, il se spécialisa pour ainsi dire dans l'expression de ce sentiment. Après Gounod (ce qui fut cependant une témérité), M. Massenet entreprit de créer un langage de tendresse, et il le créa. J'admets que l'on discute ses tendances, le but qu'il s'est proposé d'atteindre et qui, à présent, lui barre un peu le chemin. Sa personnalité est hors de doute ; elle apparaît avec une indéniable évidence, et nous en avons eu la meilleure preuve dans le flot d'imitateurs qui a failli nous submerger. La mélodie amoureuse qui lui appartient si bien en propre et que tant de confrères lui ont dérobée, fille des doux chants de Juliette, de Mireille, de Marguerite, a un caractère très particulier qui la différencie de ces chants et permet de la reconnaître sans hésitation. C'est une noble caresse, troublante, insistante, pénétrante aussi... » (1) Tout cela est fort juste. Oui, M. Massenet a un style à lui, reconnaissable entre tous : une ligne mélodique, une façon de faire chanter les cordes, une frénésie dans le* tutti *de passion, un art de caresse secrète, qui ne sont qu'à lui. Une des formules qui lui servent de signature est ce renversement d'accord de neuvième* (la — do — mi ♮ — sol — si ♭) *dont il use dans des clausules voluptueuses :*



(1) Alfred Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (chez Charpentier, 1903), p. 87 et suiv.

Mais on lui ferait tort en ne voyant en lui que le poète de l'amour. Tout le début de Manon, *pour ne pas citer d'autre exemple (scène de la cour de l'hôtellerie à Amiens), est un chef-d'œuvre d'esprit et de grâce vive. Les appels au cuisinier, la marche solennelle des marmitons, la proclamation du menu, tout cela est construit, au point de vue du mouvement, de l'*action *et de la distribution des voix, avec un art égal à celui de Wagner dans ses chœurs ; et quelle légèreté ! quelle souplesse ! Impossible d'imaginer des touches plus délicates et plus justes. C'est réaliste, pimpant et frais, joli à souhait, d'une aisance et d'une grâce incroyables, avec un charme d'ironique bonhomie et de très fine caricature qui appartiennent à notre art français, à nul autre. N'oublions pas que M. Massenet a écrit, dans* Manon, *dans* Grisélidis, *dans le* Jongleur, *un grand nombre de pages qui font honneur à la comédie lyrique. Dans* Manon, *je ne regrette au IVe acte (à l'hôtel de Transylvanie) que cette chanson « sur la Jeunesse » qui rompt l'unité de l'action, fait hors-d'œuvre, et appartient à une esthétique surannée. Mais je ne veux pas refaire l'analyse d'un chef-d'œuvre aussi connu. Bornons-nous à couvrir de fleurs, une fois de plus, M. Albert Carré, pour toutes les jouissances artistiques que nous lui devons et que, certainement, il va renouveler, en souhaitant que cette nouvelle campagne soit aussi brillante et aussi pleine que la dernière. Les services que M. Carré a rendus à l'art musical sont admirables. Quelles surprises nous ménage-t-il ? Quelle satisfaction va-t-il donner au grand talent, encore méconnu, de Sylvio Lazzari ? Nous fera-t-il entendre la farouche* Hulda *de César Frank ? Tout en suivant et favorisant les tentatives un peu incohérentes des musiciens français, voudra-t-il monter (pour stimuler le zèle de M. Gailhard) quelque belle œuvre étrangère, un opéra de Glinka, la* Sneegourotchka *de Rimsky-Korsakow, le* Prince Igor *de Borodine ?... Nous avons pleine confiance dans son goût artistique et son inlassable activité.*

J. C.



Aux arènes de Béziers.

214e REPRÉSENTATION DE LA « VESTALE. »

La 213e ayant été donnée à l'Académie impériale de musique, le lundi 12 juin 1854, avec le ballet de *Gemma*, et ayant réalisé une recette, assez convenable pour ces temps lointains, de 7.932 fr. 56, c'est donc à notre Opéra parisien qu'il nous plaît, en toute justice, de rattacher aujourd'hui les Arènes-théâtre où préside et règne M. Castelbon de Beauxhostes. Ce Mécène aime la musique, cela le hausse, pour nous du moins, au-dessus du Mécène d'autrefois, celui-ci n'ayant sans doute jamais goûté et chéri de musique, que celle, du reste charmante, des vers de Virgile et d'Horace.

Cette reprise dernière de la *Vestale* à l'Opéra (1854) réunissait Roger, Bonnehée, Obin, Noir. Mme Poinsot incarnait la grande Vestale, celle-ci résolument austère. L'autre, de moindre austérité, empruntait le talent puissant. mais agité et quelquefois, dit-on, inquiétant, de Mme Cruvelli.

Sans doute les concerts s'obstinaient à ne pas ignorer la *Vestale :* naguère la Société chorale Guillot de Sainbris en exécutait, non sans succès, le second acte tout entier. Et cependant, lentement, mais sûrement, il semblait bien que la *Vestale* descendait, sinon dans l'oubli, du moins dans ces limbes attristées où cheminent, désormais à peu près silencieuses, les œuvres et les gloires étrangères aux générations nouvelles, et que seuls, de loin, les érudits saluent d'un mot, d'un souvenir, ainsi qu'au détour du chemin l'ami salue l'ami prêt à disparaître et qu'emporte une fuite sans retour.

M. Castelbon de Beauxhostes a rompu la prescription déjà menaçante. La *Vestale* revit.

Sur un exemplaire de cette partition fameuse conservé à la bibliothèque de l'Opéra, on lit : « J'ai trouvé dans cette partition de nombreuses altérations, des coupures, des changements qui *en* dénaturent ma composition originale ; ainsi que je viens de l'écrire sur la première page de la partition, 1er acte, n° 1. Je demande que l'on *la* collationne *toute* (*sic*) entière, et qu'on la rétablisse ainsi que les rôles et les parties d'orchestres, comme dans la grande partition gravée. — Paris, ce 22 avril 1844.

« SPONTINI. »

Si l'orthographe et la syntaxe sont douteuses, la mauvaise humeur ne l'est pas. Dès lors, Spontini comptait, étant né le 14 novembre 1774, soixante-dix ans. L'âge, et pis encore une infirmité cruelle commençaient de s'appesantir sur lui. Il devenait sourd ; et cela sans doute expliquait une certaine raideur, une apparence hautaine que nous signalent ceux-là, désormais bien rares, qui ont pu apercevoir Spontini et se souviennent de lui. Il voyait encore sa gloire ; il ne l'entendait plus. Sa gloire, disons-nous, elle fut complète, de son vivant, presque immédiate et obstinément fidèle. Ayant servi brillamment et heureusement l'art qui lui était cher, s'étant allié à la dynastie déjà illustre des Erards, ayant associé à sa vie une compagne intelligente et dévouée, nous proclamerions Spontini un homme fortuné entre tous les hommes que la fortune ait favorisés, s'il était jamais permis de proclamer un homme absolument heureux, et de conclure

une existence humaine sur un accord parfait de toute joie et de félicité pleinement accomplie.

Il naît (1774) où était né Pergolèse, encourageante prédestination, à Majolati, près de Jesi, dans la province d'Ancône. La famille est nombreuse, obscure; les parents sont besogneux. Mais la pauvreté même est souriante à l'enfance. De elles épreuves sont légères lorsque l'espérance les illumine. Au reste, de ce foyer très humble Spontini devait garder un souvenir attendri. Comblé de jours, accablé d'honneurs, illustre dans toute l'Europe, accueilli des empereurs et des rois, ayant, quelques jours du moins, tenu dans ses mains comme le sceptre de l'opéra en France, c'est dans son bien-aimé village qu'il voulut mourir. Sans enfant, il fait don de sa fortune aux pauvres de Jesi. Jesi a vu ses premiers pas, écouté ses chansonnettes premières ; et c'est là, reconnaissant les horizons familiers, qu'il en vient demander, pour ses yeux qui vont se clore, la caresse dernière.

Spontini mourut le 14 janvier 1851.

La *Vestale* domine l'existence entière de Spontini, aussi les annales de l'opéra pendant l'espace de vingt ans et plus. Gluck a disparu ; Rossini ne s'est pas encore révélé. Spontini, seul désormais, règne et commande. Lui-même avec *Fernand Cortez*, avec *Olympie*, postérieurs à la *Vestale*, quel que soit le mérite remarquable mais intermittent de ces œuvres, ne se maintiendra plus à la hauteur conquise comme d'un coup d'aile :

La roche Tarpéienne est près du Capitole.

C'est un vers de la *Vestale*. Nous n'entendons pas que Spontini brusquement déchoit après son triomphe premier mais enfin il décline un peu. Il n'est d'étoiles fixes que dans le ciel, et encore ! Au reste, tout concourt au succès de cette heureuse *Vestale*. Les ouvrages de théâtre que le jeune maître dès lors avait fait représenter, ne le recommandaient qu'à demi. La *Finta filosopha*, aux Italiens, la *Petite-Maison* cruellement sifflée à Feydeau, bien qu'Elleviou y déployât ses grâces, *Milton*, un acte un peu mieux accueilli, tout cela n'annonçait pas très brillamment ce que les romains appellent *cursus honorum*, une carrière d'honneurs. Mais Spontini est directeur de la musique de l'impératrice Joséphine. L'impératrice et sa fille, bientôt la reine Hortense, s'intéressent à lui. Observons en passant ces sympathies féminines, ces interventions décisives qui, comme le retour d'un astre bienfaisant, puissamment influent, en notre France, et sur les destinées de notre théâtre, et sur celles de la musique. A Mme de Maintenon secouant la torpeur de Racine, nous devons *Esther* et *Athalie*. La dauphine, bientôt la reine, aide Gluck à forcer les portes de l'Opéra. Joséphine, Hortense, assurent à Spontini la formidable protection de César. Une princesse, Mme de Metternich, présente aux Français distraits Wagner; et l'échec subi laisse pressentir la revanche.

Spontini toutefois a su s'aider lui-même. Le 8 février 1806, une cantate est exécutée à l'Opéra ; tous les dieux de l'Olympe y viennent féliciter le vainqueur d'Austerlitz. Le courtisan recommande le musicien. César est content, si content qu'il affirme son intérêt pour la *Vestale*. « Votre ouvrage, dit-il à Spontini, abonde en motifs nouveaux ; la déclamation en est vraie et d'accord avec le sentiment musical. Il y a de très beaux airs, des duos d'un effet sûr, un final entraînant. La marche au supplice me paraît admirable. »

Ainsi la *Vestale* était adoptée comme par les dieux, avant même d'avoir sollicité

le vulgaire suffrage des humbles mortels. La première représentation est du 15 décembre 1807 ; et dès le 14 février précédent, aux Tuileries, de nombreux fragments étaient exécutés. Etait-ce par la musique des appartements ou par quelque musique militaire, avec accompagnement de triangle et de chapeau chinois, — ces instruments étant dès lors d'ordonnance dans les régiments ? — nous ne saurions le dire. Mais de ce jour la *Vestale* semble faire partie des constitutions de l'empire.

Un comité d'examen où siégeaient Persuis, chef de chant, Rey, chef d'orchestre, avait cependant refusé l'ouvrage, estimant le style extravagant, blâmant la dureté des successions d'acccords, l'abus des sonorités. Trop de bruit ! Il est curieux que ce reproche poursuive aussitôt toute œuvre nouvelle et qui du moins essaie d'échapper aux convenances routinières. Gluck n'est-il pas dit le grand hurleur, à l'heure même où s'épanchent de son âme et sous les pas glissants des ombres heureuses, les mélodies les plus délicieusement berçantes que jamais nous aient fait désirer l'éternité d'une existence nouvelle ? Lesueur lui-même, ami de Spontini et qui de bonne grâce s'effacera devant lui, remettant à plus tard les études de la *Mort d'Adam* pour faire place à la *Vestale*, Lesueur ne loue la partition que sous la réserve de critiques assez vives et conseille une revision sévère.

La *Vestale* a donc des ennemis certains, des amis douteux, et cependant, nous le répétons, elle va se lever, en dépit de la malignité de quelques-uns, sous une heureuse étoile. Et d'abord le sujet est bien choisi pour le temps. C'est romain, tout romain, et l'on ne s'est pas encore écrié :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

On voit des consuls, des licteurs, des légionnaires. Avec quelques différences d'équipement c'est à peu près la garde impériale. Le triomphe de Licinius rappellera les entrées non moins triomphales dont naguère s'extasiaient Vienne et Berlin. Tout ce passé est le présent. Le poète, — il a droit à ce beau nom, — de Jouy, a fait œuvre intéressante et dramatique. Quelques vers éclatent et brillent comme la monnaie des alexandrins superbes dont scintillent les tragédies classiques :

Le salut des États ne dépend pas d'un crime.

C'est presque du Voltaire :

Suivons notre devoir et laissons faire aux dieux !

C'est presque du Corneille.

Cherubini, mal inspiré, avait dédaigné le livret de la *Vestale;* cela ne témoigne pas en faveur de ses connaissances littéraires.

Les musiciens de l'orchestre sont hostiles. « Nous l'enterrerons si bien ce soir cette Vestale, qu'elle n'en reviendra pas. » Ces propos courent à travers les pupitres. Mais les chanteurs, plus étroitement enlacés dans le drame et le verbe de la pensée créatrice, espèrent mieux. Ce sont M[mes] Branchu, Maillard. Derivès incarne le grand-prêtre. Cinna, en la vie coutumière, s'appelle Lays ; enfin ce Licinius, charmant profanateur du temple et de la prêtresse, c'est Lainez. Dans la pensée première de Spontini ce rôle était réservé à Nourrit Louis, premier du nom, père d'un deuxième Nourrit plus illustre. Mais ce fut un beau

tapage. Lainez s'exclamait que depuis trente ans il faisait les amoureux à l'Opéra, que ses droits à ce rôle d'amoureux ne pouvaient donc être contestés. Un amoureux se réclamant de son âge, de ses longs services, nous pourrions dire de ses chevrons, cela ne se voit qu'au théâtre.

Le succès n'est pas douteux un seul instant. C'est que Spontini a fait preuve de beau talent ; mais aussi, nous le répétons, il a fait l'œuvre attendue, indiquée. Ce n'est pas un retardataire, moins encore un novateur bien hardi. Il a écrit la musique, non de la veille ou du lendemain, mais du jour présent, assez puissamment toutefois pour que l'écho en retentisse par delà près d'un siècle. Songeons que la *Vestale* est presque centenaire.

Un prix doit être décerné par l'Institut au meilleur opéra représenté en l'espace de dix ans, et la *Vestale* en est le lauréat, ce qui la proclame au-dessus d'*Anacréon chez Polycrate* (opéra de Grétry, 1807), d'une première *Olympie* (opéra de Kalkbrenner, 1798), des *Horaces* (Porta et Salieri, 1800), de *Proserpine* (Paesiello, 1803), d'*Adrien* (Méhul, 1799), d'*Ossian ou les Bardes* (Lesueur, 1804), du *Triomphe de Trajan* (Lesueur, 1807). C'est une véritable apothéose ; et les noms de Grétry, de Kalkbrenner, de Porta, Paisiello, Méhul, Lesueur, ne sont plus que des satellites gravitant, à longue distance, autour de ce nom unique, Spontini.

Consécration plus joyeuse, et non moins flatteuse, la parodie épouse la *Vestale*, et sur les pipeaux de Desaugiers, Cadet Buteux fredonne :

On ordonne à la r'ligieuse
D'entretenir le feu :
S'il s'éteint, la malheureuse
N'aura pas beau jeu.
A son devoir ell' s'apprête,
N'osant dire tout haut
Qu'elle a bien d'aut'feux en tête
Que l'feu du réchaud (1).

Dès lors il semble qu'il ne puisse être d'autre Vestale que celle de Spontini. Mercadante en a cependant écrit une autre (3 actes, Naples, 1840, de Cammarano) représentée en 1843 aux Italiens, et Mario, Grisi, l'assistent. Cependant, le livret porte imprimés ces mots : « Musique de Spontini. » Ce n'est qu'à l'heure dernière qu'une bande collée rectifie et substitue Mercadante à Spontini. Il ne pouvait venir à la pensée d'un prote que Spontini et la *Vestale* avaient divorcé, ne fût-ce que l'espace d'un jour.

Nous avons dit l'hostilité ombrageuse des hommes du métier tout d'abord éveillée et faisant contraste avec l'admiration presque furieuse de la foule aussitôt conquise. En voici un exemple peu connu. C'est pendant l'hiver 1811-1812. Boieldieu a fui Paris, surtout sa femme, de commerce désagréable. Réfugié à Saint-Pétersbourg, il se lie d'amitié avec le premier amoureux tragique, dès lors engagé au théâtre de la cour, M. Vedel, de son vrai nom Poulet, plus tard administrateur de la Comédie-Française. Nous tenons ce détail de ce tragédien lointain, volontiers fécond en anecdotes curieuses. La *Vestale* fait le tour de l'Europe, ainsi que les aigles de France. Les partitions viennent d'arriver à Saint-Pétersbourg ; les études vont commencer. Boieldieu, empressé de connaître

(1) Une autre parodie, (*la*) *Lavanjada* (la Blanchisseuse, 2 actes !), de Pietro Raimondi, a été faite à Naples (1813).

une œuvre qu'il ignorait encore, se fait remettre les volumes. En Russie du moins il en aura la primeur. « Je n'y comprends rien. Mon chat n'écrirait pas comme cela ! » Tel est le verdict de Boieldieu, compétent sans doute et d'humeur plutôt bienveillante. Et la *Vestale* représentée, vivante, sur la scène, s'emparait de Saint-Pétersbourg comme elle avait fait de Paris ; et Boieldieu avouait en toute bonne grâce sa complète soumission.

De même, en une ville de province, à Nantes, vers 1840, lorsque déjà la *Vestale* est presque quinquagénaire, une dame du monde, brillante chanteuse de salon, à l'occasion d'une fête de charité, redit les tendresses un peu oubliées de la coupable Julia, et tel est le succès délirant qui soulève l'assistance, que le directeur du théâtre remonte et affiche la *Vestale*.

Après une longue disparition, la *Vestale* une fois encore vient de soulever la pierre mal jointe de son sépulcre. Elle reparaît dans la pompe d'un magnifique spectacle, une abondance de mise en scène que seul peut permettre un théâtre de prodigieuse et antique immensité. Certes M. Castelbon de Beauxhostes, résolu à cette exhumation, n'a ménagé les soins, la peine, le talent, la dépense ni de lui-même ni de personne. Dans ces immenses arènes de Béziers où le public, à lui seul, est un curieux et formidable spectacle, il a été secondé comme il le méritait, donc à merveille. Mme Paquot-Dassy a été une Julia touchante, ayant le don des belles larmes, de celles-là qui viennent de plus loin que des yeux et qui font délicieusement pleurer. Mme Georgette Bastien a noblement personnifié la grande vestale, celle qui comprend, excuse, mais aussi condamne. MM. Duc et Cazeneuve, unis comme Oreste et Pylade, ont chaleureusement chanté, vécu les deux rôles de Licinius et de Cinna. Enfin M. Delmas n'est-il pas toujours la perfection même ? Avec lui rien n'est perdu, tout garde sa valeur, tout l'affirme. Quelle netteté de diction ! Et quelle joie, dès les premières notes, de reconnaître cette voix pénétante ! Quelle prodigieuse facilité d'adaptations incessamment diverses !

Toutefois la valeur même d'une œuvre doit primer le mérite, si admirable soit-il, des interprètes. La *Vestale*, hâtons-nous de l'affirmer, était digne de cette sollicitude. Si le mot de chef-d'œuvre serait un peu excessif, on peut affirmer la beauté et la grandeur, aussi l'intérêt très particulier de l'œuvre dans son ensemble. Nous connaissions la *Vestale*, nous qui feuilletons les partitions fameuses, ou qui fréquentons depuis longtemps les concerts, et cependant nous ne la connaissions pas en toute sa prenante et forte réalité. Les pièces de théâtre qui sont surtout du théâtre, — c'est la caractéristique de la *Vestale*, — doivent être vues et entendues au théâtre, non par fragments, mais dans la complète harmonie de la conception première. Quelques pierres, si belles qu'elles soient, ne donnent pas le monument.

Ce monument, voilà donc qu'il vient de surgir. Il est émouvant, mais aussi il est instructif. Il semble que l'on soit au confluent de fleuves très divers, ou plutôt que l'on atteigne ce que les géographes appellent une ligne de partage des eaux. Gluck n'est pas oublié. La grande vestale, dénonçant les méfaits de l'Amour, nous a fait un moment penser à la Haine, inutile conseillère d'Armide. Et voilà qui regarde vers le passé. La facilité des mélodies, leur grâce, une certaine recherche des beaux effets de voix, voilà qui fait pressentir un très prochain avenir ; et quelquefois la *Vestale* nous révèle du Rossini avant que paraisse Rossini. Le final du second acte n'est-il pas reconnaissable dans un final

du *Barbier* ? Et n'est-il pas plaisant que pour railler Basile et Bartholo les mêmes accents, ou à peu près, reviennent, qui font tomber les voiles profanés de la Vestale et la livrent « aux mains farouches des licteurs » ? Enfin Meyerbeer a pu faire son profit de cette intelligence de l'effet scénique qui recommande, dans son œuvre maîtresse, le haut talent de Spontini.

L'Empire redevient à la mode, dans son art, dans son mobilier ; pourquoi la *Vestale*, si résolument *impériale* à bien des égards, ne serait-elle pas soulevée, elle aussi, au souffle de ce renouveau complaisant ?

Jusqu'à ce jour, M. Castelbon de Beauxhostes a plutôt ouvert son théâtre à des œuvres inédites. Là, Saint-Saëns qui, dimanche prochain, sera dignement magnifié, a révélé sa *Déjanire*, une tragédie en vers intermittents où la musique sème, enchâsse des chœurs, des mélodrames d'une admirable puissance. Puis est venue *Parysatis*. L'année dernière les *Hérétiques* donnaient à un jeune compositeur l'occasion de se révéler. Ainsi les arènes de Béziers deviennent une institution qui rend de très nobles services. Une fois encore, M. Castelbon de Beauxhostes a bien mérité de la France et des muses.

Béziers, 1er septembre.

L. Augé de Lassus.

Gaspard Spontini (1774-1851)

Il ne saurait être question assurément de réunir Gluck et Spontini dans une égale admiration. Si grand qu'il ait été et qu'il doive demeurer, Spontini reste au-dessous de son génial précurseur. Même après l'épreuve heureuse que son chef-d'œuvre vient de subir, il n'est pas sûr qu'il convienne de le ranger tout à fait au premier rang. Génie certes, mais non pas sans doute de ceux-là — si rares — qui dominent de haut tous les autres. Mais entre Gluck et lui, il est tant de rapports, leurs destins furent si curieusement semblables, leur influence si bien orientée dans le même sens, enfin ils se complètent, pour tout dire, si parfaitement l'un par l'autre, qu'il serait injuste de ne les point rapprocher.

Comme Gluck et plus complètement encore, Spontini, nourri dans les puériles vanités de l'école italienne de la décadence, après avoir pratiqué plus ou moins heureusement cet art frivole, agréable, mais sans portée, évolua tout d'un coup vers la grande musique expressive Comme Gluck, c'est en France qu'il trouva sa voie. Pour l'un comme pour l'autre, il est permis d'affirmer que non seulement l'esthétique musicale française les séduisit par sa logique rationnelle, mais que l'exemple et la fréquentation de nos maîtres nationaux ne contribuèrent pas peu à les éclairer sur leurs véritables tendances.

Quand il arrivait à Paris, en 1803, Spontini, né le 14 novembre 1774, était tout autre chose qu'un débutant. Fils de paysans des Etats romains, né à Majolati, non loin de Jesi, la patrie de Pergolèse, destiné d'abord à l'Eglise comme plusieurs de ses frères, instruit dans la musique par d'obscurs maîtres de petite ville, entré en 1791 au Conservatoire de Naples où Sala et Tritto, musiciens fort justement oubliés, lui avaient enseigné la composition, il avait débuté de bonne heure dans la carrière.

Avant d'avoir achevé le cycle régulier de ses études au Conservatoire, il avait déjà, à la sollicitation d'un directeur impatient, donné au théâtre Argentina, à

Rome, son premier opéra : *I Puntigli delle donne.* La partition avait été bien accueillie Mais que signifiaient, avec les mœurs musicales florissant alors en Italie, ces succès d'un jour, oubliés le lendemain ? La musique n'était pour les *dilettanti* de ce temps qu'un passe-temps, à peine, dira Berlioz trente ans plus tard, plus estimé que l'art culinaire. Les pièces qui avaient plu quelques soirées, nul ne se fut soucié de les entendre six mois plus tard. On ne les publiait même pas, et leur souvenir s'effaçait avec la saison théâtrale qui les avait vu paraître.. Des treize ou quatoze opéras italiens écrits par Spontini pour les divers théâtres de la péninsule, il ne reste rien. Le maître, qui avait eu la curiosité d'en réunir les livrets, n'aurait pu en faire autant pour la musique dont il les avait accompagnés.

Au surplus, il ne paraît pas qu'il en eût tiré de grands avantages, ni pour sa réputation, ni pour sa fortune. Spontini, à son arrivée à Paris, était assez pauvre et assez inconnu pour avoir dû tirer sa subsistance du métier de professeur de chant.

Cependant il eut le talent d'arriver à se produire assez vite. La musique italienne comptait chez nous beaucoup d'admirateurs, assez du moins pour qu'un Théâtre Italien eut été créé en 1801. Spontini y put faire jouer un de ses opéras, *la Finta filosofa*, qui fut bien reçu. Deux petits opéras-comiques français, *la Petite maison* et *Julie ou le Pot de fleurs*, donnés à Feydeau en 1804 et 1805, furent beaucoup moins heureux. Un autre, *Milton*, sur un livret de Jouy, renfermait quelques scènes d'assez belle inspiration dramatique dont le musicien sut profiter. *Milton* fit une assez brillante carrière en France et en Allemagne.

Si celui qui veut étudier l'évolution du talent de Spontini peut négliger complètement les deux premières partitions, où rien n'apparaît de son originalité véritable, celle de *Milton* mérite au contraire déjà son attention. On y remarque une tendance constante vers la musique expressive, un sens harmonique auparavant ignoré, d'intéressantes recherches d'instrumentation. Et, ce qui est significatif, l'influence de Mozart, qui se trahit par certaines réminiscences évidentes, y apparaît manifeste. Mozart, complètement inconnu aux Italiens de ce temps, était au contraire pratiqué et apprécié en France. Ce n'est qu'à Paris que Spontini a pu prendre connaissance de ses œuvres.

Cependant, la situation du maître s'affermissait de jour en jour. Certaines compositions de circonstance, une cantate notamment sur la victoire d'Austerlitz, l'avaient mis bien en cour. Elles lui avaient valu surtout la faveur de l'impératrice Joséphine et le titre de compositeur particulier de cette princesse. Le temps approchait où Spontini allait pouvoir donner la mesure de ses forces dans une œuvre de plus large envergure que celles où il s'était tenu jusque-là. Il avait obtenu, après de pressantes sollicitations, un livret de M. de Jouy, le librettiste le plus en vogue alors. C'était celui de la *Vestale*, refusé par Méhul et par Cherubini. Et pendant une année, il se donna tout entier à la composition du drame qui allait être son chef-d'œuvre.

La partition fut bientôt achevée. Grâce à la puissante intervention de l impératrice, elle fut aussitôt reçue à l'Opéra. Et Spontini sut profiter fort habilement d'un retard de Lesueur (dont la *Mort d'Abel* devait passer avant la *Vestale*), pour obtenir un tour de faveur.

Les répétitions furent activement poussées, malgré les efforts d'une cabale puissante, qui voyait avec peine les portes de l'Opéra s'ouvrir toutes grandes

devant un étranger fort loin, il le faut bien dire, d'avoir prouvé sa supériorité d'indiscutable façon.

Elles n'en furent pas moins longues à l'excès, tant à cause de la nouveauté d'une musique difficile et de la mauvaise volonté de certains interprètes que par la faute du compositeur lui-même. Spontini, dont la technique imparfaite trahissait souvent les intentions, infligeait à son œuvre de perpétuels remaniements. Et quand enfin la *Vestale* parut aux feux de la rampe, le 15 décembre 1807, il y avait plus d'un an qu'avaient commencé les études.

Le succès fut triomphal cependant. Servi par une troupe excellente : Lainez (Licinius), Laïs (Cinna), Derivès père (le grand pontife), Mme Branchu (Julia), l'opéra nouveau excita un universel enthousiasme.

Cent représentations ne suffirent pas à l'épuiser. La *Vestale* fut jouée par toute la France. L'étranger, l'Italie elle-même, lui fit bon accueil. Pendant plus de vingt-cinq ans, l'œuvre avec *Fernant Cortez* (1809), dont le succès ne fut guère moindre, devait se maintenir au répertoire courant de l'Opéra.

Avant d'examiner plus en détail le chef-d'œuvre de Spontini et essayer de déterminer la place qui lui doit légitimement revenir, il ne sera pas inutile, peut-être, de résumer tout d'abord en quelques mots la suite de sa carrière.

Après *Fernand Cortez*, dont le sujet lui fut indiqué par l'empereur, Spontini écrivit encore pour la scène française *Pélage* (1814), opéra de circonstance assez vite oublié, un ballet, *les Dieux rivaux* (1816), en collaboration avec Persuis, Berton et Kreutzer, et un autre grand opéra, *Olympie*, en 1819. Entre temps il avait dirigé quelque temps le Théâtre Italien en 1810, il y mit à la scène le *Don Juan* de Mozart. Enfin, il composa plusieurs morceaux importants pour une reprise des *Danaïdes* de Salieri (1817).

Mais l'invasion rossinienne commençait. Le goût changeait. Gluck était méprisé des sectateurs du maître de Pesaro, alors à l'apogée de sa gloire. Spontini éprouva la même disgrâce. *Olympie* n'eut qu'un succès médiocre. Le maître, qui avait accepté les fonctions d abord purement honorifiques de directeur de la musique du roi de Prusse, se décida à les exercer effectivement. Il partit pour Berlin sans espoir de retour.

Il avait déjà écrit pour la cour de Prusse plusieurs œuvres importantes : un opéra-ballet, *Nurmahal* (1821), *Alcidor* (1825), féerie musicale. Outre la remise à la scène de ses premiers chefs-d'œuvre qu'il dirigeait en personne, il composa plus tard un opéra *romantique : Agnès de Hohenstauffen* (1837) et d'assez nombreuses pièces instrumentales. Cependant, l'inimitié des musiciens allemands que lui avait value son caractère difficile et entier, l'hostilité profonde qu'il nourrissait pour Weber, si populaire outre Rhin, divers autres causes finirent par ébranler une situation tout d'abord inattaquable. Plusieurs procès qu'il eut à soutenir, quelques imprudences de langage qui lui valurent une condamnation pour *lèse-majesté* (condamnation d'ailleurs inexécutée), le dégoutèrent du séjour de Berlin. Avec l'agrément du roi, lequel lui conserva ses titres et une pension, Spontini revint en 1842 se fixer en France. Ce fut là qu'il passa ses dernières années, non sans se livrer à d'assez longs voyages tant en Allemagne qu'en Italie. Sa santé s'était affaiblie : il souffrait d'une surdité commençante. Croyant que l'air natal le remettrait, il voulut faire un long séjour dans les Etats romains. Il s'arrêta à Majolati, et c'est là que, le 24 janvier 1851, le grand compositeur rendait le dernier soupir.

Une étude complète du talent de Spontini ne saurait être tentée ici. Il y faudrait un volume. Aussi bien, puisque la *Vestale* a revu une fois de plus les feux de la rampe et que ce premier chef-d'œuvre résume et synthétise ses qualités essentielles, il suffira d'en examiner les traits les plus saillants en essayant de déterminer ainsi les causes d'un succès qui fut en somme durable. Il deviendra assez aisé de discerner par là dans quelle mesure l'œuvre du maître a influé sur celle de ses successeurs.

Parmi les causes de succès, toutes ne sont pas spécialement musicales. Le livret de la *Vestale*, intéressant et bien fait, offre assez de nouveauté pour avoir excité un vif intérêt. Il offre cette particularité de reproduire, avec plus de développement, le sujet du quatrième tableau du célèbre ballet *les Eléments* de Ro, mis en musique par Lalande et Destouches en 1722, et dont la vogue avait été grande. Détaché de l'ensemble, ce tableau reparut en différentes occasions dans les spectacles coupés alors à la mode. La dernière reprise datait de 1777.

Quoi qu'il en soit, le sujet de la *Vestale* avait l'avantage, à l'heure où les drames mythologiques ou historiques, chers aux librettistes français, avaient fini par lasser tout le monde, de présenter des situations pathétiques où les sentiments les plus simples et les plus humains entraient seuls en conflit. En 1807, les temps du drame romantique étaient proches. Sous le costume romain, au travers de l'élocution académique et classique de Jouy, l'affabulation du drame les laissait presque déjà pressentir.

Rien de plus simple, d'ailleurs, que ce sujet. Un jeune général romain, Licinius, revient victorieux dans la Ville, après avoir défait les hordes gauloises. C'est aux vestales, parmi les acclamations d'un peuple enthousiaste, qu'il appartient d'offrir au vainqueur la couronne triomphale. Et dans celle qui lui présente l'emblème consacré, il reconnaîtra Julia, qu'il aimait ardemment et dont l'arrêt de parents cruels l'ont séparé pour jamais. C'est le premier acte.

Au second, nous sommes dans le temple de Vesta. Julia, seule, la nuit, veille sur le feu sacré qui ne doit point s'éteindre. Licinius y viendra la retrouver.

Elle le sait, y consent et rompt pour son amour ses serments les plus sacrés. La flamme mystique vacille et s'évanouit... Prêtres, vestales, envahissent la scène, brûlants d'une sainte indignation. Licinius a pu fuir. Mais la malheureuse Julia, accablée des malédictions de la foule, devra, suivant l'antique loi, périr d'une mort affreuse.

C'est dans le Champ scélérat, *Sceleratus ager*, que s'élève la tombe où elle sera enfermée vivante. Tandis qu'un funèbre cortège l'y conduit, Licinius, avec quelques amis dévoués accourt pour l'arracher à la mort. Une lutte fratricide va s'engager... Mais le ciel s'obscurcit, la foudre gronde. l'éclair brille et sur l'autel vient rallumer le feu sacré. Les dieux ont pardonné à la vestale coupable. Et dans les chants d'allégresse, son union avec Licinius est enfin célébrée.

La musique dont Spontini anima les péripéties touchantes et dramatiques de cette histoire est assurément apparentée de très près avec celle de Gluck. La fidélité et la véhémence de l'expression en font le mérite principal. Comme son illustre devancier, Spontini excelle, au cours de mélodies vivantes et significatives, à suivre les détails d'un sentiment, à mettre en relief les diverses nuances de passion qui se succèdent en une âme prise par une intense émotion. Quoi de plus beau en ce genre que toute la scène de Julia au début du second acte : « Toi

que j'implore avec effroi », le récitatif dramatique qui suit et l'air sublime « Impitoyables dieux » ?

Il serait aisé de signaler maintes autres beautés aussi hautes que celles-là, encore que les auditeurs les aient facilement notées dès la première audition. Mais il suffira de relire les pages enthousiastes que Berlioz a consacrées à Spontini et à son œuvre (*les Soirées de l'orchestre*) pour faire aussi large qu'il le faut la part de l'admiration légitime.

Cette admiration ne doit pas nous empêcher de reconnaître ce que le compositeur doit à ceux qui l'ont précédé. Ce n'est pas diminuer l'originalité de Spontini que d'établir les influences qui se marquent en son œuvre. S'il rappelle Gluck de si près, ce n'est pas seulement parce que son génie et le sien étaient de la même famille. Il n'est pas douteux qu'il n'ait fort étudié les partitions du maître dès son arrivée en France, ni qu'il ne se soit efforcé de s'assimiler la substance de cette musique tout à fait ignorée des Italiens d'alors. Je ne serai point surpris cependant qu'il ait eu antérieurement l occasion de lire quelques-uns des drames lyriques que Gluck écrivit avant ses grandes partitions françaises. Certaines, on le sait aujourd hui, contiennent des scènes remarquables, nullement indignes de ses chefs-d'œuvre, puisqu'il en est beaucoup qui, tant soit peu transformées, ont pu y trouver place. Les premiers éclairs du génie dramatique de Gluck ont gardé de l'atmosphère d'italianisme où ils brillent, je ne sais quel tour facile et séduisant que le maître n'a pas toujours plus tard. Et le caractère de la musique de Spontini n'est pas très différent.
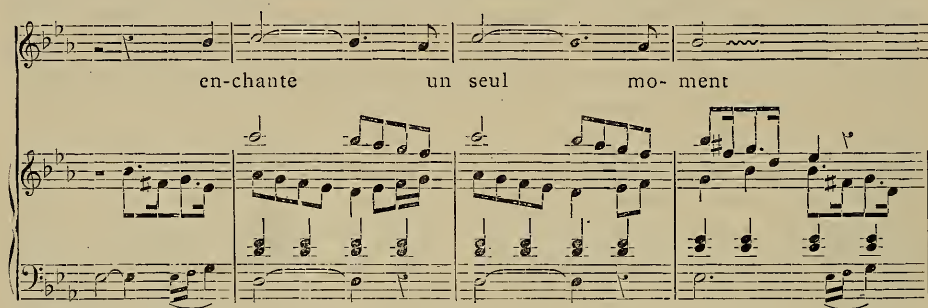
Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, l'influence de Gluck ne fut pas exclusive. A part Mozart dont le style dramatique — et le style dramatique seul — paraît avoir fait sur le maître une impression profonde, il ne semble pas que la musique allemande lui ait été bien connue. Beethoven, en 1803, était à peine soupçonné chez nous, il est vrai Mais Haydn était déjà universellement admiré. Or, Spontini ne lui a rien emprunté. Pas même son système d'instrumentation, car la manière dont il a traité l'orchestre, nous le verrons, diffère du tout au tout de celle des maîtres allemands.

Malgré tout ce que Spontini peut avoir ajouté à leurs efforts et à leurs ambitions, ce sont en vérité les maîtres italiens pratiqués dès sa jeunesse qui lui ont fourni le fondement sur lequel s'élève l'édifice de son œuvre. Tous ces musiciens, les Paesiello, les Piccinni, les Sarti, les Sacchini, pour ne citer que les plus célèbres, sont trop mal connus aujourd'hui pour qu'on puisse en faire la démonstration par le détail. Mais quand on voit les mêmes formes musicales, les grands finales par exemple, les duos développés (tel celui de Licinius et du grand-prêtre au 3e acte, que Weber déclarait le plus étonnant qu'il connût), les morceaux d'ensemble, toutes inconnues à l'art de Gluck, se reproduire chez les maîtres français du temps, et plus tard chez Rossini et ses imitateurs, on est bien forcé de conclure que tous ces compositeurs, — et Spontini avec eux, — n'ont fait ici que puiser à une source commune, perfectionnant ce qu'ils avaient appris à l'école de leurs modèles italiens.

Puisqu'il faut tout dire, n'est-ce pas aussi au commerce des Italiens que Spontini doit d'avoir contracté certaines tendances à l'effet pour l'effet, certaine facilité à transformer par un usage abusif tels rythmes significatifs, telles sonorités nouvelles en formules purement décoratives. Son œuvre n'est pas exempte de ce défaut même en ses plus beaux endroits. Sans doute les contemporains,
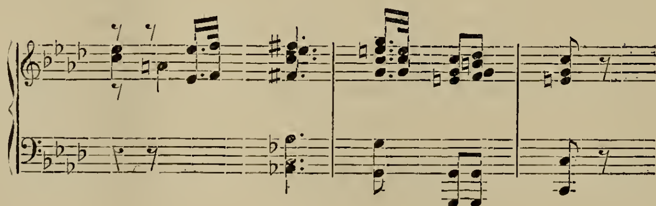
habitués à chercher en toutes choses un idéal académique et pompeux, enclins à enfermer l'éternelle beauté dans des règles définitives et formelles, ne songèrent-ils point à lui en faire le reproche. Mais ce côté artificiel de son art ne saurait nous échapper désormais.

En revanche, nous sommes infiniment moins sensibles que les puristes du temps aux prétendues incorrections harmoniques, aux duretés choquantes dont, à les en croire, le maître eut été fâcheusement prodigue. Les oreilles modernes n'ont plus tant de respect pour les prescriptions arbitraires des pédants de conservatoire. Sans doute, il est constant que Spontini ne nous donne pas toujours l'impression d'un musicien parfaitement maître de sa technique. Il n'a pas l'aisance souveraine d'un Bach ou d'un Mozart. Mais s'il semble parfois embarrassé, un instant, des problèmes qu'il se pose, il finit toujours par en donner une solution acceptable. Bien plus, certaines inélégances d'écriture à quoi nous ne sommes pas tout à fait insensibles sont plutôt le fait des tolérances de ces conservatoires italiens, si rigoureux d'autre part, que de sa propre inexpérience. Des résolutions telles que celle-ci par exemple, assez fréquentes,



nous paraissent assurément assez gauches Elles n'apparaissent pas moins dans la pratique courante des Italiens du temps. Rossini, à qui nul n'adressa jamais le reproche d incorrection, ne s'en prive pas le moins du monde.

Aussi sera-t-on porté à faire aujourd'hui très peu de cas des reproches adressés à Spontini, reproches résumés par Fétis. Emprunts continuels d'une partie à une autre, dissonances résolues dans une autre partie que celle qui les a proposées, ce sont là critiques pour les yeux, non pour l'oreille. Et d'ailleurs ces irrégularités résultent à peu près nécessairement du système orchestral adopté par le maître. Quant aux mauvaises résolutions d'accords dissonants ou aux modulations « mal assises » dont on lui fait grief, il faut se souvenir d'abord que la théorie défendait alors, on ne sait trop pourquoi, certains enchaînements d'accords que l'on s'est avisé depuis de trouver très naturels et d'excellent effet. Ce passage de l'adagio de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven :



est une incorrection scandaleuse pour les théoriciens de la bonne doctrine, parce que la sixte augmentée *doit* se résoudre seulement sur l'accord mineur, *jamais* sur le majeur.

Que nous importe aujourd'hui ?

Pour les modulations « mal assises », qu'est-ce à dire, sinon que Spontini fut le premier qui introduisit résolument dans le style dramatique les modulations étrangères au ton principal et aussi les modulations enharmoniques. Berlioz a grandement raison d'en marquer son admiration, puisque ces intrusions voulues dans une tonalité lointaine sont toujours motivées et présentées avec un art merveilleux. C'est une source d'effets puissants, admirables, tout à fait neufs : tel, par exemple, au deuxième acte de la *Vestale*, le passage subit de *ré* bémol à *ut* dans le récitatif du grand-prêtre :

Les Dieux pour signa- ler leur co- lère é- cla-
tan- te vont- ils dans le cha-
os re-plon- ger l'u- ni- vers

Dans ce même finale, dont la progression lentement ménagée et le crescendo formidable constituent le point culminant de l'opéra tout entier, une autre modulation du même genre de la dominante d'*ut* mineur à *mi* majeur n'est pas moins remarquable. L'équivoque du *si* naturel considéré comme tierce de l'accord, puis comme dominante du suivant, est caractéristique :

De la mort sur mon front je sens les doigts gla- cés.

Comme modulation enharmonique, on pourait citer aussi le passage du ton *si* bémol à celui de *si* naturel mineur, dans le duo de Julia et Licinius, par l'intermédiaire de l'accord de *sol* bémol, synonyme enharmonique de *fa* dièse, dominante du ton de *si*. Dramatiquement, ce changement de ton souligne la disparition de la flamme sacrée qui s'éteint à ce moment sur l'autel.

Rien dans l'œuvre de Gluck (ou du moins bien peu de chose) ne laisse pressentir des beautés de cet ordre. Ici Spontini s'est montré véritablement créateur. Il a largement ouvert la voie à ceux qui sont venus après lui. Créateur dans la conception de ces relations harmoniques inusitées, il ne l'est pas moins dans la disposition de l'orchestre ou des voix qui auront à les réaliser. La subdivision des voix dans les chœurs en groupes fréquemment alternés est un de ses procédés favoris. Il s'en sert volontiers pour préparer, de loin, l'explosion d'un rythme imposé peu à peu dans les vastes *crescendo* dont il ménage savamment l'effet irrésistible. Quant à son orchestre, il offre une physionomie si particulière, si personnelle, qu'il est impossible de le comparer à celui de ses prédécesseurs, tandis qu'on y reconnaît facilement le type de l'orchestre dramatique de presque tous les maîtres du XIX[e] siècle.

Au rebours de Gluck, dont la négligence à cet endroit est si manifeste, Spontini a toujours pris le plus grand soin des menus détails de son instrumentation. Chaque instrument a chez lui son rôle bien déterminé. Le premier, il semble avoir pressenti l'importance des instruments à vent, non pas en tant qu'instru-

ments soli, mais comme soutiens intérieurs de l'ensemble. Il les fait souvent entendre seuls, en masse, et sait les opposer savamment au groupe des cordes. Il a surtout su les utiliser, presque constamment, à soutenir la trame harmonique, le quatuor restant chargé de faire entendre divers dessins, figures de contrepoint plus ou moins animées ou formules rythmiques d'accompagnement. Il obtient par là partout une sonorité pleine, un peu lourde peut-être, qui n'est pas sans rapport avec celle de l'orchestre wagnérien. Rien de surprenant à cela, puisque Wagner n'a fait que généraliser et étendre cette façon d'écrire. Elle reste tout à fait différente de celle des maîtres classiques, Haydn, Mozart ou même Beethoven, dont l'art, plus nourri des traditions contrapuntiques, est porté à éviter ces redoublements et à chercher plutôt la variété du coloris que la plénitude robuste de l'ensemble. Elle ne diffère pas moins de celle des maîtres français contemporains de Spontini, curieux surtout d'innovations fondées sur des analogies extra-musicales. Quand Méhul supprime les violons dans *Uthal*, les hautbois dans *Stratonice*, quand il accompagne des seuls cors et trompettes la prière des Hébreux dans *Joseph*, quand Lesueur exagère dans les *Bardes* le rôle du groupe de harpes qu'il réclame, l'un et l'autre n'obéissent pas à des suggestions purement amenées par la seule musique. Ils visent à réaliser certains rapports plus ou moins justifiés entre l'atmosphère du drame et la couleur de leur orchestre.

Spontini ne les suit pas dans cette voie. Par contre, sans doute est-ce d'eux qu'il a appris à mettre en valeur certains instruments confinés jusque-là dans les fonctions effacées d'instruments de remplissage. Les altos, par exemple, si souvent en dehors, soit en masse, soit divisés ; les violoncelles aussi, à qui Méhul, peut-être le premier, avait confié des passages chantants. Le cor, enfin, dont Gluck n'avait su faire qu'un usage si restreint, vraiment insignifiant et souvent maladroit. La supériorité des artistes français permit à Spontini de lui assigner maintes fois le rôle de soliste. Par exemple dans le beau *larghetto* de Julia : « Toi que j'implore », où le cor solo unit sa voix expressive à celle de la prêtresse.

L'emploi fréquent des grands cuivres tels que les trombones n'est pas moins remarquable. Non seulement il a su mettre en relief leurs sinistres sonorités dans les scènes de deuil et de terreur, ainsi qu'au troisième acte de l'opéra, mais il a compris à merveille l'effet de leur puissance dynamique pour affirmer un rythme caractéristique (Marche funèbre), ou pour étendre au delà des limites normales l'échelle des nuances d'intensité.

Tout cela, ce sont procédés aujourd'hui bien connus, mais qu'on soupçonnait à peine en son temps. Il les a, le premier, enseignés, et tous les maîtres de la première moitié du XIX[e] siècle, Berlioz et Wagner exceptés, n'y ont, au théâtre, ajouté que bien peu. D'autant moins que leur conception de la musique instrumentale ne diffère guère de celle de l'auteur de la *Vestale*. En dehors de son rôle d'accompagnateur (au sens le plus large, bien entendu), l'orchestre de Spontini demeure en effet assez effacé. Il est plus chatoyant que vraiment coloré, trop amusé peut-être à des combinaisons ou des changements de timbres un peu puériles, alors qu'une situation dramatique bien définie ne le requiert point. Le maître ne coule guère ses pensées essentielles dans la forme orchestrale : les parties symphoniques pures, en son œuvre, sont très faibles. Gluck lui était de beaucoup supérieur sous ce rapport. Des morceaux tels que la pantomime d'*Orphée*, la marche religieuse d'*Alceste* ou l'air de flûte des Champs-Elysées dans *Orphée*, Spontini n'aurait su en concevoir même la possibilité. Mais il était

réservé à Weber, presque son contemporain, de montrer quelles merveilles, au théâtre, enfanterait la symphonie expressive.

Peut-être le drame abstrait, exclusivement humain à la façon classique, tel que Spontini l'a réalisé, n'avait-il pas besoin que la voix impersonnelle de l'orchestre se fît entendre sur le même plan que celle des protagonistes. Tel qu'il est, il vaut assez par lui-même pour qu'on ne soit point tenté de lui souhaiter une forme différente. La *Vestale*, en ses beaux endroits, ne semble guère au-dessous des plus nobles conceptions de Gluck. Il importe donc peu que quelques défauts, ceux du temps plutôt que ceux du génie de l'auteur, en déparent de loin en loin l'imposant et superbe ensemble. Jugerait-on d'ailleurs que cette partition n'est pas digne d'être placée au rang des chefs-d'œuvre, elle n'en demeurerait pas moins d'un intérêt capital. Car, ainsi que toute l'œuvre de Spontini, elle établit la transition nécessaire entre l'art du passé et l'art contemporain. Elle a été le modèle dont se sont heureusement inspirés ceux-là même qui devaient aller plus loin et plus haut. Et c'est dans ce qu'elle apportait de neuf et d'original qu'ils ont puisé de quoi réaliser les œuvres qui, peut-être, ont contribué le plus à faire — momentanément — oublier celle-là.

Henri Quittard.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*)

LE MODE PHRYGIEN (DORIEN DES MODERNES), AUX POINTS DE VUE MÉLODIQUE ET HARMONIQUE

(d'après la sténographie de M. Emile Dusselier).

J'étudierai aujourd'hui, aux points de vue mélodique et harmonique, l'échelle de *ré* à *ré* « sans accidents », appelée mode *phrygien* chez les Grecs, et mode *dorien* chez les modernes.

I

Pour nous rendre compte de son originalité, commençons par constater sa présence dans quelques textes. Le premier que je produirai (1) est une antienne de Notker (xe siècle).

Cette antienne, dont l'ambitus ne dépasse pas une quinte, forme ici une période composée de deux parties dont chacune est analogue à un vers. Elles sont séparées par la seconde barre verticale qui est avant le mot *illic* et qui indique non pas une fin de mesure, mais une césure, quelque chose comme un *point et virgule*, une « distinction », pour employer le langage d'autrefois. Le *fa* ♮ caractéristique y est répété 7 fois, ce qui nous donne l'impression très franche et très nette du mode employé. Dans la première partie, la mélodie s'élève de la médiante et de la tonique *ré* à la dominante *la*, mais suivant une sinuosité assez curieuse ; ainsi, elle débute par un mouvement qui va de la médiante *fa* ♮ à la

(1) Voir le supplément de ce numéro de la *Revue musicale*.

tonique *ré*. Cela est d'autant plus remarquable, qu'en musique l'idée de commandement, représentée ici par le mot « volo » (je veux, mon Père, etc...), se traduit d'habitude, soit par la persistance du chant sur une seule et même note, soit par un dessin mélodique ascendant. Ici, le commandement prend au contraire l'allure d'une prière ; il se fait humble, il s'abaisse, parce que Jésus s'adresse à Dieu son père, et que même en disant « je veux » il doit en pareil cas faire acte d'humilité. Puis la mélodie se redresse et s'élargit sur les mots *ubi ego sum*, en prenant non pas de l'emphase, mais de l'ampleur. L'idée de *volonté* paraît s'affirmer très heureusement sur le mot *sis* et la note *fa* : la mélodie s'achève ensuite par une formule pleine de douceur et de sérénité biblique.

La seconde antienne est, elle aussi, une période comparable à une phrase littéraire composée de deux vers ou de deux propositions. Dans la première partie, la mélodie, débutant sur la médiante, s'élève à la dominante pour redescendre sur la tonique ; dans la seconde, elle s'élève seulement à la sous-dominante, *sol*, puis retourne au point de départ normal, après avoir touché la corde inférieure à la tonique, *ut*. Comme dans la musique moderne, tout se fait ici, musicalement, par demandes et réponses. Cette petite pièce est très différente de la première par le sentiment ; elle paraît avoir un caractère pastoral.

La pièce n° 3, tirée du Psautier d'Anvers (1540) et composée dans le même mode avec un *si* ♭, est, non pas une période, mais une strophe faite de deux périodes. Elle est construite avec un équilibre rythmique et une symétrie de modulation très remarquables. La première période se termine au milieu de la seconde ligne, avant le petit trait vertical qui est sur les deux lignes basses de la portée ; elle se compose de deux phrases, distinguées par un signe identique.

La première phrase de la première période se termine à la cinquième avant-dernière note de la première ligne ; elle est formée de deux propositions musicales : la première commençant à la dominante et finissant sur elle ; la seconde commençant aussi sur la dominante (*la*), mais concluant par une modulation en ionien ; en effet, le *fa* ♮ qui la termine se répète deux fois (les 2 notes sont séparées par le petit trait vertical). La première fois, le *fa* ♮ est la médiante du ton initial ; la deuxième fois, c'est la *tonique* du mode ionien (transposé dans le *genus molle*) ; la seconde proposition faisant subir à la même note le même changement de fonction (ordre inverse), module et revient au ton de *ré*.

La seconde phrase est construite exactement de la même manière et les mêmes formules se répètent symétriquement :

Période I	phrase I	dom. — dom.
		sous dom. — méd.
	phrase II	méd. — ton.
		méd. — ton.
Période II	phrase III	sous-dom. — dom.
		sous-dom. — méd.
	phrase IV	méd. — ton.
		méd. — ton.

La mélodie n° 4, tirée du recueil d'airs irlandais, publié par Bunting en 1840, est un dorien transposé de *ré* en *la* avec un *fa* ♯. Bunting les a malheureusement gâtées en les accommodant à la moderne, car il termine toutes les phrases par un accord de septième de dominante avec un *sol* ♯. Ici encore, il y a une strophe

composée de deux périodes dont chacune a trois propositions ou incises ; elles sont séparées par un soupir. La première incise de la première phrase, module en ionien (ou mixolydien ionique, à l'aide du *fa* ♯. Et il en est de même à la fin de la première partie de la seconde phrase. Le groupetto de petites notes, placé au début de presque toutes les mesures, indique une pièce très probablement jouée sur un instrument à vent.

La pièce n° 5, tirée du même recueil, est en dorien avec un *si* ♭, et d'une structure très nette : chaque ligne représente une période composée de deux incises : la première module en *ut* ionien ; la seconde revient au ton initial.

Parmi les nombreuses pièces modernes ou contemporaines que je pourrais reproduire ici, j'ai choisi une pièce tirée des *mélodies persanes* de M. Saint-Saëns et où l'on trouve un dorien transposé en *mi* avec deux dièzes ; les notes caractéristiques de la gamme sont bien celles que le musicien met en relief et qui constituent l'originalité de sa composition : le *sol* ♮, tierce mineure de la tonique, et surtout la 7ᵉ mineure, le *ré* ♮ maintenant l'intervalle de demi-ton entre le 6ᵉ et le 7ᵉ degré. Dans la seconde partie de cette mélodie, le compositeur revient au majeur moderne (dans le même ton de mi ♮), qu'il emploie ici pour faire un contraste d'ailleurs très agréable. Tout au plus peut on signaler dans cette seconde partie quelques passages où se fait une modulation dans le ton parallèle de *mi*, gamme d'*ut* ♯ mineur sans note sensible, ce qui donne une échelle modale identique à celle de *la*, plagal de *ré*. Il faut citer aussi, dans le même recueil, la pièce intitulée *Sabre en main*, dont la première page est écrite dans un ton qui est une transposition tout à fait classique, comme je le montrerai tout à l'heure, de l'échelle modale du dorien. Mais c'est une courte fantaisie : dès la 4ᵉ ligne on voit apparaître un *mi* ♭ et, aussitôt après il y a un changement de fonction : le *si* ♭ n'est plus une tierce de *sol*, mais une tonique donnant lieu à une gamme majeure de *si* à *si* avec deux bémols On a donc là des pièces mixtes, où la fantaisie du compositeur a juxtaposé des modes très différents.

Voilà des exemples qui sont pris à des sources bien différentes et qui jurent un peu d'être ensemble ; je n'en retiens que l'impression même du mode dorien, avec les faits suivants : nous savons que la mélodie écrite en dorien ne commence pas et ne finit pas toutes les propositions du discours musical sur la tonique ; nous savons qu'elle peut moduler dans d'autres modes ou être transposée indifféremment dans divers tons. Après avoir ainsi défini mon sujet, j'ai à l'étudier de plus près, et tout d'abord à le replacer dans son cadre historique.

L'échelle modale de *ré* à *ré*, sans accidents, *dorien* des modernes, s'appelait chez les Gréco-Latins *mode phrygien* : ce n'est que par suite de la confusion déjà expliquée ici des modes et de leur transposition que les modernes ont employé le mot *dorien*.

Ce mode de *ré* à *ré* est caractérisé de la manière suivante par les écrivains antiques : βακχικόν, bachique ; παθητικόν, passionné ; ἐνθουσιαστικόν, enthousiaste. Lucien l'appelle ἔνθεον, inspiré. Il était d'origine orientale, et, comme on l'associait primitivement aux démonstrations bruyantes de certains cultes, il fut toujours considéré comme un symbole de mouvement et d'énergie. Aristote, qui a parlé de la musique avec précision, car, à la différence de Platon, il emploie toujours les mots techniques, a caractérisé ainsi le mode phrygien dans sa politique (VIII, ch. VII) : « La *phrygisti*, parmi les harmonies, possède la même propriété que l'*aulos* parmi les instruments : tous deux expriment l'ivresse et la

passion... Tout ce qui est bachique et tout mouvement de l'âme qui participe de ce caractère, se traduit, de préférence : dans l'instrumentation, à l'aide des *auloi ;* dans la mélopée, au moyen des cantilènes phrygiennes. » Il cite l'exemple du musicien Philoxène, qui, ayant entrepris de composer une pièce très vive sur un sujet oriental en *dorien* (sens antique : échelle de *mi* à *mi*), n'en put venir à bout, et, entraîné par les sentiments qu'il avait à exprimer, fut contraint, par la nature même de l'œuvre, de revenir au mode phrygien comme seul convenable. Nous avons vu tout à l'heure qu'un grand musicien moderne était plus maître de lui, puisqu'après avoir commencé dans le mode dont parle Aristote, il l'abandonnait au contraire, *malgré* son sujet.

Le mode phrygien était spécial au dithyrambe, œuvre à la fois lyrique et dramatique consacrée dès l'origine à Dionysos, le dieu jeune et brillant qui animait ces fêtes très libres d'où sont nés le drame satyrique, la comédie, la tragédie, le théâtre tout entier, création originale des Grecs. Le dithyrambe, qui fut le seul chant choral des anciens Hellènes, se chantait aux grandes Dionysies, c'est-à-dire aux premiers jours du printemps ; il était exécuté par un *chœur cyclique*, c'est-à-dire par des chanteurs et des danseurs au nombre de 50 qui évoluaient en cercle autour d'un autel ; il était accompagné par la double flûte, instrument du légendaire satyre Marsyas ; les grands poètes de la belle époque (la fin du VIe et le commencement du Ve siècle avant J.-C.) ont été très productifs dans ce genre de composition ; il y a 6 ans, on a retrouvé des textes de Bacchylide dont un tiers est rangé parmi les dithyrambes Ce ne sont malheureusement que des documents littéraires ; quant à la musique, elle est perdue. On croit savoir cependant que les mélodies qui la composaient avaient une étendue très restreinte. En effet, la mélodie chantée était reproduite par l'accompagnateur sur le tuyau grave (*tibia sinistra*) de l'*aulos* double ; et comme ce tuyau ne comportait pas plus de quatre trous pouvant subir l'action des doigts (le pouce ayant à soutenir l'instrument), il ne pouvait nécessairement parcourir plus d'un intervalle de quinte, c'est au moins une très ingénieuse hypothèse. (Gevaert.)

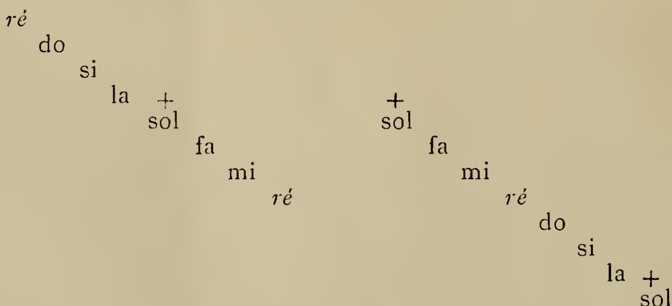
On devine ce que pouvait être un hymme à Bacchus dans une fête populaire. Je n'attache pas d'ailleurs une grande importance à tout ce qui a été dit sur le caractère expressif de ce mode. S'il y a des gens qui, par lui, ont été saisis d'une fureur divine, c'est que vraiment ils avaient l'enthousiasme facile ; je soupçonne que dans les fêtes de Dionysos, s'il y avait une ivresse, la musique n'était pas seule à la provoquer. Je m'attacherai à éclaircir quelques points plus importants : tout d'abord, à dire en quoi le mode antique diffère du mode moderne construit sur les mêmes degrés.

L'espace de *ré* à *ré* constitue l'échelle modale, ce que les théoriciens ont appelé l'*ambitus* de la mélodie, et ce que les Italiens appelaient la *tessitura*. Mais, dans cet espace, on peut organiser différents systèmes, selon qu'on le divise de telle ou telle manière, arithmétiquement ou harmoniquement. De plus, les mélodies écrites dans ce mode peuvent être classées d'après la partie de l'échelle modale qu'elles parcourent, d'après les degrés qui leur servent de sons initiaux et de sons d'arrêt. Saisissons bien la différence profonde qui, sur ces deux points, sépare la musique ancienne de la musique moderne. Aujourd'hui, notre théorie musicale n'attache aucune importance à la construction de la mélodie ; elle ne s'en occupe nullement. Elle ne distingue pas un chant *authentique* d'un chant *plagal* et n'a aucune terminologie pour cela. Nos deux gammes ne figurent dans les livres

d'enseignement que pour leur forme authentique ou *essentielle* (c'est-à-dire de tonique à tonique). De plus, et par suite de ce point de vue, la théorie usuelle ne se préoccupe nullement de savoir si la mélodie doit commencer ou finir sur telle note plutôt que telle autre. Les théoriciens d'autrefois avaient une conception tout autre : ne pratiquant pas une musique qui, comme la nôtre, emprunte la plupart de ses effets à l'harmonie, ils attachaient une importance capitale à ce que l'on néglige aujourd'hui, c'est-à-dire aux questions concernant la construction de la mélodie. Ils distinguaient avec soin un chant se développant entre le degré initial de l'échelle modale et son octave, et un chant se développant entre deux degrés dont l'un est la quarte et l'autre la quinte du premier degré de l'échelle normale servant de son final. De là la distinction des modes authentiques et plagaux; de là, la classification des antiennes d'après leurs formules de début ou de conclusion, toutes choses qui dans une musique purement mélodique et homophone, avaient la même importance qu'ont aujourd'hui les règles de l'harmonie. A l'aide des formules, on retrouvait sans doute le mode. Il ne faut donc pas s'étonner des observations à l'aide desquelles on peut d'abord distinguer un mode antique et un mode moderne, bien que l'un et l'autre soient réalisés sur les mêmes degrés de l'échelle et constitués par un ordre d'intervalles identique.

Dans la théorie du Moyen Age, à côté des échelles *authentiques*, figure l'échelle *plagale*, qui a la même finale, mais qui est reculée une quarte au-dessous de la tonique. Tous les modes se trouvent ainsi dédoublés. Dans la nomenclature grégorienne (c'est-à-dire dans la théorie de la musique dont le pape saint Grégoire est considéré comme l'organisateur, à la fin du VI[e] siècle de notre ère) les formes secondaires ou plagales sont considérées comme autant de modes distincts ayant un numéro d'ordre particulier. En était-il ainsi chez les Anciens ? Les théoriciens de la meilleure école de l'antiquité, — l'Ecole d'Aristoxène, — ceux qui ont vécu sous les Antonins à la fin du II[e] siècle de notre ère, Bacchius, Aristide Quintilien, Gaudence, énumèrent les modes sous leur forme authentique; le seul qui nous les ait donnés sous leur double forme, est le célèbre mathématicien d'Alexandrie d'Egypte, Claude Ptolémée, qui vécut au temps de Marc-Aurèle et qui est l'auteur de 3 livres d'*Harmoniques*, publiés pour la première fois à Venise, en 1562, dans une traduction latine, et étudiés de près en 1682 par l'anglais J. Wallis, qui en a fait un commentaire très important.

Ptolémée présente ainsi l'harmonie phrygienne sous sa double forme, en descendant, selon l'usage antique :



La première note de l'échelle, *ré*, s'appellait la νήτη (*nète*) et le mode était dit,

dans le premier cas, ἀπὸ νήτης, « celui qui commence par la *nète* ». Le *sol* qui marque la division était appelé la *mèse*, note du milieu, et la seconde forme était dite ἀπὸ μέσης, « celle qui commence à la mèse ». Ici, le mode authentique a donc sa division sur *sol*. Recherchons maintenant parmi les modes de l'Église au Moyen Age celui qui peut être identifié avec ces harmonies phrygiennes ou rapproché d'elles. Voici nos modes authentiques (A) et plagaux (P) avec leur n° d'ordre, et la division de leur échelle :

I A.	I P.	II A.	II P.	III A.	III P.	IV A.	IV P.
ré		mi		fa		sol	
la	la	*si*	si	*do*	do	*ré*	ré
ré	ré	mi	mi	fa	fa	sol	sol
	la		si		do		ré

Nous avons bien ici un mode authentique allant de *ré* à *ré*, c'est le premier, le *protus authentus;* mais il résulte de la division de ces modes que c'est soit dans le IVe (le *tetrardus authentus*), soit surtout dans son plagal, que nous devrons chercher l'équivalent du phrygien antique. Et c'est bien ce que nous constaterions en examinant certains chants liturgiques, en particulier le *Credo* (*Credo* 2, Paroissien romain de Solesmes). Le *Credo* est une pièce de date relativement récente dans la liturgie catholique (il a été rédigé à une époque ou certaines hérésies commençaient à se produire, et il a pour objet, au point de vue du texte littéraire, de bien préciser les points sur lesquels la foi est orthodoxe), mais la mélodie qui est superposée aux paroles est certainement beaucoup plus ancienne et peut être rattachée à la musique gréco-latine de l'antiquité.

Voilà donc un premier fait établi : l'antique échelle modale phrygienne de *ré* a pour équivalent exact au Moyen Age le IVe ton (*sol*) et son plagal (*ré-sol-ré*).

Examinons maintenant le mode authentique de *ré* à *ré*, celui qui est moderne, et a été appelé par suite d'une confusion de noms, par les théoriciens de l Eglise, le mode *dorien*.

Les degrés de l'échelle modale aptes à fonctionner comme tons initiaux coïncident en général avec les points d'arrêt du dessin mélodique. Ce sont tout d'abord les sons de la triade modale : le *ré* ♮, le *fa* ♮ et la dominante *la* ; ensuite, l'appoggiature inférieure de la fondamentale, *ut*, et enfin le 4e degré ascendant, *sol*, toujours suivi d'*ut*, et employé avant cette dernière note comme une sorte d'anacrouse préparatoire. (Gevaert.) De très bonne heure, — et c'est là que nous apparaît cette application dont je parlais tout à l'heure à étudier de près la structure de la mélodie, — les pièces de chant avaient été classées selon qu'elles commençaient et opéraient leur conclusion sur l'une ou l'autre de ces notes.

La cadence parfaite sur *ré* était réservée aux antiennes s'associant aux cantiques de l'Evangile ; la cadence incomplète sur *sol*, la plus usitée, s'employait pour la plupart des antiennes jointes à des psaumes et commençant par des sons autres que *fa* ou *la ;* la terminaison suspensive sur *la* était celle des antiennes ayant pour son initial *la* ou *fa*. Reginon de Prüm, du commencement du xe siècle, nous a laissé un catalogue de 257 antiennes écrites dans ce mode et classées d'après ces principes. Elles se ramènent d'ailleurs à 11 thèmes principaux. Ce catalogue forme la substance du livre de M. Gevaert sur la mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.

Afin de rester dans mon programme, qui est de donner des notions de grammaire musicale, et non d'étudier à fond un point particulier de l'histoire, je me bornerai à mettre en lumière un fait qui achèvera d'indiquer la fortune qu'a eue ce mode de *ré* : il est relatif à la transposition très fréquente, usuelle, qu'on en a faite sur la gamme de *sol* avec un *si* ♭. Pour dégager ce fait important, je suivrai l'ordre même des recherches auxquelles je me suis livré, et les observations qui les ont accompagnées.

Nous avons trouvé cette transposition du mode de *ré* en *sol* avec *si* ♭ dans une mélodie de M. Saint-Saëns, *Sabre en main*. Elle peut être rattachée à un usage fort ancien. Je la trouve d'abord dans trois groupes de documents où règnent des idées très opposées : 1° les danses du XVIe siècle ; 2° les chants protestants ; 3° les airs populaires.

Dans le recueil de six livres de danses du XVIe siècle qui est à la Bibl. Nat. (Réserve V m 2713), on voit constamment des pièces écrites en *sol* avec un *si* ♭, et surtout des pièces d'une allure populaire, par exemple les branles. — id. pour le Recueil de Munich (1583).

Dans les recueils de chants populaires, même observation. (V. Tiersot, *Chansons populaires des provinces françaises* : *Le Départ des soldats piémontais, la Fille dans sa tour, Pernette, la Triste Noce, la Fille aux dragons, la Complainte au sujet d'un homme qui a tué sa femme*, etc.)

Dans le psautier huguenot de Clément Marot et Th. de Bèze (1562), cf. le ps. II auquel Clément Marot a mis l'épigraphe suivante : « Ici voit-on comment David et son royaume sont vraye figure et indubitable prophétie de J.-C. et de son règne. — Ps. V (David en exil ayant beaucoup souffert et s'attendant à souffrir davantage... adresse sa prière à Dieu. — Ps. VII (Il prie d'estre préservé de la persécution de Saül). — Ps. XI (David se plaint de ceux qui le chassent de la terre d'Israël). — Ps. XII et XIII (Il parle contre les flatteurs de la cour de Saül, et après plusieurs batailles perdues se plaint que Dieu tarde tant à le secourir). — Ps. XVI (Il dit que tout est plein d'infidélités et d'iniquités.) — Ps. XX (Le peuple, voyant son roi aller vers une guerre fort dangereuse, invoque Dieu). — Ps. XXIII (David chante les biens et la félicité qu'il possède.) — Ps. XXIV (David annonce l'arrivée de l'arche où doit habiter la divinité). — Psaumes XXVIII, XL, XLI, XLV, L, LIII, LIX, LXI, LXII, LXIV, LXXVII, LXXX, LXXXVI, XCII, XCV, XCVI, CVII, CIX, CXI, CXX, CXXVIII, CXXIV, CXLVI.

Il y a là un fait dont la persistance a une raison.

Les mélodies populaires ont subi l'influence de l'Eglise, cela est certain. Les protestants n'ont fait qu'adapter à quelques idées nouvelles l'art de l'Église catholique qui, en grand partie, est devenu le leur. On peut donc se demander si cet usage de transposer en *sol* le mode de *ré* n'a pas des origines religieuses. Il y a plusieurs faits qui permettent de donner une réponse affirmative à cette question ; je n'en signalerai qu'un seul, déjà étudié par M. Jacobsthal dans un très important ouvrage paru à Berlin en 1897, et qui est intitulé : « L'altération chromatique dans le chant liturgique de l'Eglise occidentale. » C'est un livre qui a précisément pour objet la transposition des cantilènes grégoriennes, et les altérations inhérentes à cette transposition.

Voici une antienne : *Urbs fortitudinis nostræ Sion, Salvator in ea ponetur murus* (qui se chante au IIe dimanche de l'Avent, à Laudes). Dans tous les antiphonaires modernes elle est ainsi présentée :

Sol ré ré ré ré ré fa ré do ré *si* ♮ ré do ré do *si* ♮ la *si* ♮ do *si* ♮ la sol sol.

Tel est le texte (avec un *si* ♮) que l'on trouve dans l'*Antiphonaire* de Solesmes (p. 64), dans celui de Reims et Cambrai, etc. ; même texte aussi dans plusieurs recueils et ouvrages anciens, par exemple dans le *Speculum musicæ* de Jean de Muris, qui est du XIVe siècle.

Nous pouvons affirmer, cependant, qu'à l'origine cette antienne avait un *si* ♭ au lieu d'un *si* ♮ et que la gamme de *sol*, où on la chantait, était un mode de *ré* transposé.

Trois faits le prouvent :

1° Elle figure avec un *si* ♭ dans l'antiphonaire de Cluny, qui est de 1543 ;

2° Le recueil le plus ancien que nous connaissions, celui de Reginon, qui fut abbé de Prüm en 892, la donne comme appartenant au premier mode *ré;*

3° Ce témoignage se trouve confirmé par celui d'un commentateur du *Micrologus* de Gui d'Arezzo, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque royale de Vienne, n° 2502.

Le commentateur dit en substance ceci : quand une mélodie monte ou descend, il faut qu'elle s'interdise le bémol, sans quoi le mode est changé. Ainsi, dit-il, l'antienne *Urbs fortitudinis* est chantée dans le quatrième mode, *sol ;* mais l'introduction qu'on y a faite du *si* ♭ en fait une mélodie du premier ton.

Nous pouvons donc affirmer qu'au XIe siècle, à l'époque de ce commentateur (tout au moins dans le cercle dont il faisait partie, car, au Moyen Age, il ne faut généraliser qu'avec prudence), cette antienne était chantée en *sol* avec *si* ♭, transposition du mode de *ré*. Il est probable que plus tard on oublia que c'était une transposition, et on fit disparaître le *si* ♭ comme étant ici anormal et contraire aux usages du plain-chant dans cette gamme.

C'est un fait qui, en lui-même, est peu de chose; mais si on le rapproche des usages ultérieurement suivis dans la musique protestante, dans les danses du XVIe siècle et dans les airs populaires, il concorde avec eux, il les éclaire, et permet de les comprendre. — Il faudrait expliquer pourquoi cette transposition de *ré* en *sol* mineur a été si fréquente. Pour la musique profane, la chose est facile ; nous n'avons qu'à dire que l'exemple lui avait été donné par l'Église, dont l'influence musicale a été prépondérante pendant si longtemps ; mais l'Église elle-même, pourquoi procédait-elle ainsi à l'origine ? Pour en expliquer la raison, il faudrait reprendre par le détail tout ce qui concerne la construction de la mélodie; mais il est probable que certaines antiennes en *ré* exigeaient tantôt une médiante mineure, tantôt une médiante majeure (un *fa* ♮ et une *fa* ♯ comme nous disons) ; il fallait pour cela une corde mobile, variable : or il n'y en avait qu'une seule, le *si*. De là l'usage de la gamme de *sol*, où on pouvait donner à la tonique une tierce majeure ou mineure à volonté. Résumons ces premières observations :

Il faut distinguer l'*échelle modale* de RÉ et les *modes* construits sur cette échelle. Il y en a eu deux :

Le mode antique, *phrygien*, ayant sa division sur *sol*. Son équivalent moderne est le IVe ton authentique, appelé encore le VIIe ton, et son plagal le VIIIe ;

Le mode moderne, construit sur *ré*, avait sa division sur *la*, *dorien;* il a été très usuel dans toutes les formes de la musique religieuse, profane et populaire jusqu'à la fin XVIe siècle. Très souvent, on le transposait dans la gamme de *sol* avec *si* ♭.

II

J'ai maintenant à parler du « dorien » à un autre point du vue : quelles sont ses modulations normales et usuelles ? Qu'est-il devenu dans la composition à plusieurs parties ? Quelles altérations lui a-t-on fait subir ? Comment, à quelle époque, et sous quelles influences, s'est-il transformé peu à peu, pour se trouver enfin comme noyé dans la complexité de l'art moderne ? Quels sont les derniers vestiges qu'on en trouve chez les compositeurs du XVIIIe siècle ? Les spécialistes ont étudié les modes surtout à l'époque de leur prospérité, dans le chant liturgique médiéval, mais ils n'ont pas exposé leur fortune complète et leur trans formation, en montrant leur décadence et en indiquant les circonstances où elle s'est produite ; cette question est cependant d'une importance capitale : elle est liée à l'étude d'une triple évolution qui résume l'histoire de la musique et de la grammaire musicale dans leurs parties essentielles : le passage de l'art religieux à l'art profane ; le passage du chant unisonique au chant polyphone ; le passage d'un système musical fondé sur une sorte d'indépendance et de dispersion des sons de la gamme, à un système fondé sur leur subordination et leur rattachement étroit à une seule note qui, de simplement initiale ou plutôt « finale », devient « tonique ». Ces changements profonds, qui coïncident avec beaucoup d'autres évolutions que l'histoire générale nous fait connaître, s'étendent sur une période considérable, — trois siècles environ, — laquelle a son principal foyer de rénovation à la fin du XVIe siècle, et se termine avec la première moitié du XVIIIe. Je m'efforcerai de les montrer avec autant de précision qu'il me sera possible, lorsque, après avoir étudié chaque mode en particulier, je pourrai jeter un coup d'œil d'ensemble sur cette vaste matière ; mais, dès maintenant, j'ai à indiquer un certain nombre de faits qui prépareront mes conclusions.

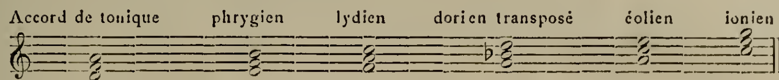
***

Voici d'abord le mécanisme normal du mode dorien au point de vue de l'harmonie. Sa modulation la plus naturelle et la plus simple se fait à la dominante, en *la* éolien, sur un nouvel accord mineur qui complète le caractère grave, solennel, de l'accord de tonique ; de là, suivant la même loi, il passe à la dominante de sa dominante, en *mi*, sur un accord qui est du même genre que les précédents. Pour varier et adoucir l'effet de cette accumulation d'harmonies mineures, le dorien a deux ressources : il peut moduler en passant du phrygien *mi* au ton parallèle, l'ionien *ut*, et du même coup, à l'ionien transposé en « genus molle », *fa* lydien (avec un *si* ♭), deux modes dont l'accord est majeur ; en second lieu, le dorien peut moduler en mixolydien (*sol*), mode avec lequel il est en rapport étroit, car il possède l'accord fondamental de ce dernier sur sa sous-dominante, et les deux sons caractéristiques de l'un et l'autre mode sont les mêmes : *fa* ♮ et *si* ♮. — Après avoir justifié ces principes par des exemples et après avoir expliqué les altérations de plus en plus graves qu'on leur a fait subir, j'aurai à examiner un dernier fait : Pourquoi trouvons-nous si souvent des compositions musicales écrites en (de *ré* à *ré*) dorien avec un *si* ♭ ?

Je choisis quelques textes dans la période de la Renaissance. Voici une pièce écrite en dorien et où nous trouvons les modulations que je viens de signaler. C'est une toccata de Diruta. (Voir le supplément de ce numéro de la *Revue*

musicale.) La « toccata » est une composition écrite pour un instrument à *touches* (orgue, clavecin). Diruta est un Italien qui était organiste à Gubbio (Etats de l'Eglise) en 1593, et qui est surtout connu par l'ouvrage intitulé *Il Transilvano*, du nom et du titre d'un de ses élèves qui était prince de Transylvanie.

Cette pièce est une sorte de prélude où l'on trouve les accords que l'on peut régulièrement construire sur tous les degrés de l'échelle dorienne (sauf le sixième, qui n'a pas une quinte juste) :



Ces accords sont reliés par des dessins mélodiques en forme de gammes qui se répètent ou se répondent, de l'aigu au grave, et forment des groupes symétriques. Voici le schéma de la première partie (la répétition d'une lettre indiquant celle d'un motif) dans la pièce de Diruta :

Système I

Introduction : *dorien* (1 mes.)

Strophe. . { A de *dorien* à *dorien* (4 mesures). . . . .
. . . . A′ de *dorien* à *éolien* (id.)

Antistrophe. { B d'*éolien* à *éolien* (4 mes.). . . . .
. . . . B′ d'*éolien* à *phryg.* et *ion.* (id.)

Épode. . . { C d'*ionien*, à *lydien* (4 mes.). . . . .
. . . . D de *lydien* à *éolien* (4 mes.)

E. d'*éolien* min. à *éolien* majeur (4 mes)

Système II

Strophe. . { E d'*éolien* à *phrygien* (2 mes.). . . . .
. . . . E′ de *phrygien* à *éolien* (id.)
(transition en dorien, 2 mes.)

Antistrophe. { F *dorien* à *dorien* (2 mes.), ...
. . . . F′ *dorien* à *dorien* (2 mes.)

Épode. . . { G *dorien* pur, *dorien* transposé en *sol* (4 mes.).
. . . . H *dorien* en *sol*, *dorien* pur, puis transposé en *sol!* (2 mes.)

Conclusion : *dorien* avec tierce majeure.

En somme, nous trouvons là les modes que nous connaissons déjà, et le dorien est très net, sauf dans la dernière partie, où est employée la note sensible, et dans la conclusion, où la médiante est majeure.

Voici une autre pièce du XVIe siècle (1) dans laquelle on trouve avec les modulations indiquées plus haut, la modulation en mixolydien (Recueil de Torchi, p. 33). Elle débute en forme de canon ; elle se termine, comme la précédente, par un accord tonique avec tierce majeure. Le *sol* ♯ y figure pour les modulations en éolien, de même que le *fa* ♯ dans les modulations en mixolydien. Nous voyons donc que sur quelques points essentiels, l'art de la composition à plusieurs parties a altéré la pureté primitive des modes. Si nous parcourons les autres recueils de compositions du temps, en Italie, — les œuvres de Cavazzoni, de Valente, Pelle-

(1) Exécutée au piano, au cours de la leçon.

grini, Andréa et Giovanni Gabrieli, Merulo, etc., — nous faisons des constatations analogues : nous voyons bien qu'elles sont écrites intentionnellement dans tel ou tel mode (elles en font le plus souvent la mention à côté de leur titre), mais nous y trouvons parfois des intervalles qui n'existent pas dans l'échelle modale typique et qui semblent exclure son emploi. D'où vient ce fait ?

Pour en avoir la raison, il faut, je crois, remonter jusqu'aux origines du contrepoint, car c'est lui qui, introduisant dans l'art musical une idée absolument nouvelle et originale, ignorée des Grecs et de l'Eglise, devait nécessairement changer certaines règles d'écriture, sans abandonner d'ailleurs toute la tradition. Rendons-nous bien compte de la différence qui sépare ces deux choses : *le chant unisonique et non mesuré*, qui d'abord a régné seul, puis s'est continué, jusqu'à la fin du XVI[e] siéle, *à côté* des autres formes plus savantes de la composition ; et *le chant mesuré*, et *à plusieurs parties*.

Durant la première période, — celle du chant unisonique — les modes diatoniques avec leurs quatre finales *ré*, *mi*, *fa*, *sol* sont la base unique de la composition ; on les emploie sans altération ; ils sont l'alpha et l'oméga de la musique, aussi bien pour la pratique que pour la théorie. En eux se concentre l'esprit traditionnel du Moyen Age. Ils sont l'objet d'une sorte de foi naïve. On les rattache à des idées philosophiques ou morales. S'il y a quatre modes authentiques, c'est parce qu'il y a dans la nature 4 éléments et 4 saisons ! c'est parce qu'il y a eu 4 évangélistes ! S'il y a huit modes, en comptant les modes plagaux, c'est que le nombre 8 est, lui aussi, un nombre prédestiné : c'est 8 jours après sa naissance que Jésus a été consacré à Dieu ; c'est 8 jours après le crucifiement qu'il a quitté son tombeau ; il y a aussi 8 joies dans la félicité du paradis, etc.. Si l'octave est divisée en 2 parties, c'est que l'une représente l'Ancien Testament, l'autre le Nouveau : la première, l'amour de Dieu ; la seconde, l'amour du prochain. (De même, si la mesure à 3 temps est supérieure à la mesure binaire, c'est qu'elle est une image de la Trinité !) Telles sont les idées sur lesquelles le Moye Ange a vécu pendant de longs siècles. Mais un jour, — et c'est là un trait de génie, — on s'avise qu'il est possible de faire marcher plusieurs mélodies en même temps : et bientôt, le principe fondamental de l'art étant déplacé, des changements importants s'introduisent dans la théorie, parce que, dès lors, c'est la conception de l'harmonie qui va prédominer. Voici quelques-uns des textes auxquels on peut rattacher et à l'aide desquels on peut expliquer les altérations chromatiques qui, dans les œuvres de la Renaissance, paraissent en contradiction avec l'usage des modes.

Un théoricien français, qui écrivait dans la première partie du XIII[e] siècle, Jean de Garlande, dit déjà ceci : *Pour éviter le triton* dans la formule finale , on dièze le *fa* (1) : . Pour nous, modernes, cela équivaudrait, en pareil cas, à l'emploi de la note sensible, bien que cet élément de la gamme fût alors ignoré. Cette note, faisant un intervalle de demi-ton avec la finale, s'appelait *subsemitonium modi*. Nous ne devons donc pas nous étonner de trouver dans une chanson de Pellegrini (*la Serpentina*, Venise, 1599) une finale comme

(1) Coussemaker, *Script.* I, p. 115.

celle-ci : , ou, dans un Ricercar d'Andrea Gabrieli (Venise, 1595) :

Dans la première moitié du XVI[e] siècle, Jean de Muris, parlant du contrepoint *diminué* (celui qui consiste à opposer à *une* note *plusieurs* notes qui représentent la valeur totale par « fractions » ou « diminutions ») donne ces exemples curieux (cités par M. Riemann) où nous trouvons la conclusion en dorien sur *ré* ♮, mais avec un *do* ♯ :

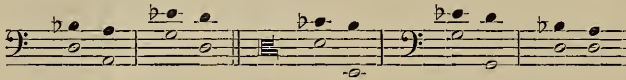
Dans un autre traité (*Ars discantus*, Coussem., Script. III), le même Jean de Muris dit : « Lorsqu'une tierce mineure, passant au degré conjoint supérieur, aboutit à une quinte ou à *tout autre consonance parfaite*, il faut la transformer en tierce majeure. » (*Quandocunque tertia imperfecta id est non plena de tonis post se habet quintam sive etiam aliam quamcunque speciem perfectam, ascendendo solam notulam, illa tertia imperfecta debet perfici* ♮ *duro*). Il en est de même pour la sixte :

Pour marquer l'élévation occasionnelle de ces notes : *sol*, *do* (et *fa*), on disait qu'elles étaient « soutenues » (*sustinentur*) (1).

(1) « Et est notandum quod in contrapunctu nullæ aliæ notæ *sustinentur* nisi istæ tres scilicet *sol*, *fa*, *ut*. »

D'autres règles, formulées par le même théoricien, s'ajoutent à celles que je viens d'indiquer :

Quand une sixte majeure aboutit à une octave ou à tout autre consonance parfaite, elle doit être transformée en tierce mineure (à l'aide d'un bémol) :



Tels sont les premiers changements que l'« Ars nova » du contrepoint introduisit dans les modes diatoniques ; telles sont les règles anciennes qu'il faut avoir présentes à l'esprit quand on lit les œuvres plus récentes appartenant à la période de la Renaissance. On conçoit sans peine que ces altérations devaient s'accentuer, surtout au xvie siècle, qui est une période essentiellement révolutionnaire où tout se transforme. Elles prendront une plus grande liberté le jour où, du contrepoint, sera sorti peu à peu l'idée de l'« accord » moderne et où le sentiment de l'harmonie fera naître des conceptions nouvelles. Ainsi en 1558 (*Instit. harm.*, III, 29), Zarlino, — assez fâcheusement d'ailleurs, — dira qu'il faut éviter d'écrire à la suite deux tierces majeures ou mineures, deux sixtes majeures ou mineures.

Au sujet de ces premières altérations imposées à un mode comme le dorien, quatre faits importants sont à retenir :

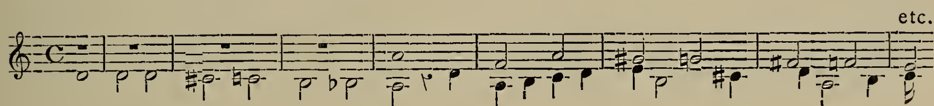
1° Le « subsemitonium » n'était employé que dans la composition à plusieurs parties ; il n'affecta nullement la monodie, le « cantus planus », qui resta, chez les catholiques comme chez les protestants, fidèle à la tradition ; ce qui prouve bien que c'est le contrepoint et, plus tard, l'harmonie, qui seuls sont responsables de l'altération;

2° Le dièze ou le bémol n'étaient pas écrits, dans le principe, à côté de la note qu'ils élevaient ou abaissaient ; ils étaient sous-entendus. Comme la musique était assimilée à une véritable science et soumise à des règles fixes, les chanteurs professionnels savaient les endroits où la voix devait monter ou descendre d'un demi-ton, et le compositeur, faute de signes graphiques à la disposition du scribe, et plus tard de l'imprimeur, s'en remettait à eux. Cet usage s'est perpétué jusqu'au xvie siècle. Il ne faut pas l'oublier, sous peine de s'exposer à de grosses méprises, quand on lit l'ancienne musique. Si l'on songe à tout ce qu'un Lulli un Gluck sous-entendaient dans leurs partitions et laissaient à l'initiative de l'exécutant, il ne faut nullement s'étonner de cet usage !

3° Ces altérations étaient considérées comme affectant seulement la partie où elles se trouvaient, mais n'ayant pas d'influence sur l'ensemble de la composition. Au temps de Glaréan, on considérait encore chaque partie d'une composition polyphonique comme pouvant appartenir à un mode différent ; on disait : « La basse est en dorien, le ténor en phrygien, l'alto en éolien... » Il n'y avait de modulations que dans les voix isolées ; c'est à la fin du xvie siècle seulement qu'apparaît cette idée, à savoir qu'une modulation introduite dans une partie entraîne avec elle un changement de tout l'ensemble.

4° Malgré les changements, quelquefois radicaux, qu'ils font subir aux anciennes gammes, les musiciens de la Renaissance donnent toujours comme cadres à leurs compositions les modes diatoniques, dont ils inscrivent habituellement le nom à côté du titre de leurs œuvres. Ils ne connaissent pas d'autres

systèmes musicaux que ceux-là, et, d'une façon générale, il n'y a là rien qui ne soit très naturel. Aujourd'hui, un musicien peut écrire une pièce en *ré*, et, au cours de l'ouvrage, introduire un grand nombre de notes, bémols ou doubles bémols, qui n'appartiennent pas à cette gamme, et sont de simples « accidents » ; il pourra même lui arriver de ne donner l'impression d'aucune tonalité précise. Cela n'empêche pas que, d'après l'armature, il est toujours en *ré ;* de même, les compositeurs d'autrefois croyaient rester en dorien, alors même qu'ils employaient des sons étrangers à l'échelle dorienne. J'ai cité tout à l'heure des compositeurs italiens ; en voici un qui appartient à la dernière partie du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle : fort intéressant, car il est de ceux qui ont fondé la musique instrumentale pure ; c'est Sweelinck, né à Amsterdam en 1562. J'ai sous les yeux la 1re partie d'un recueil de ses œuvres, écrites pour l'orgue ou le « clavier » (Virginal) (1). Il y a là 13 fantaisies, 11 toccatas, 2 chorals, 6 chansons ou danses et 4 fragments. On chercherait vainement une pièce écrite d'un bout à l'autre dans un mode diatonique pur ; et cependant toutes, sans exception, ont à côté de leur titre une des mentions suivantes : *dorisch, dorisch getransponeerd, æolisch, ionisch, mixolydisch, phrygisch...* Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que la première pièce du recueil est une « Fantaisie *chromatique* », dite néanmoins « *en dorien* », (sic) :



On en était donc arrivé à ne plus considérer, dans un mode, que l'octave dans les limites de laquelle il était construit, et dans cette octave, on faisait à peu près tout ce qu'on voulait. Dans une pièce comme cette fantaisie chromatique de Sweelinck, où l'usage du demi-ton, d'abord restreint à quelques cas spéciaux, s'étend à tout, le mode dorien n'est plus qu'un point de départ et une finale représentés par une note unique ; à vrai dire ce n'est guère qu'un mot, une survivance verbale maintenue par la tradition, mais très éloignée de la réalité que le mot exprimait autrefois. Je n'ai pas besoin de faire remarquer qu'en dehors de la musique, dans le langage, dans les institutions politiques et dans les mœurs, l'histoire générale nous fournirait quantité d'exemples analogues de choses qui se sont radicalement modifiées, mais dont le nom est resté le même.

J'ai cité la « fantaisie » de Sweelinck pour montrer jusqu'où pouvait aller l'altération d'un mode, une fois le demi-ton chromatique admis dans la gamme ; mais il y a, au XVIIe siècle, beaucoup de pièces où la tradition est moins bouleversée et où l'on reconnaît l'ancienne échelle dorienne (2). En voici une qui ne contient que les deux dérogations usuelles au type primitif : le *do* ♯ avant la conclusion dans le

(1) *Werken van Jean Pieters Sweelinck, uitgegeven door de vereniging voor noord nederlands muziekgeschiedenis*, par le Dr Max Seiffert ('S-Gravenhague, Martinus Nijhoff, et à Leipzig, chez Breitkop, 1894).

(2) La fantaisie no 4 (p. 18 du recueil cité) est en dorien transposé (gamme de *sol* avec *si* ♭), mais avec un *mi* ♭ dès la 8e mesure. Le mode est d'ailleurs assez bien observé. La fantaisie no 9 « en manière d'écho » est en dorien aussi, mais avec un *do* ♯ dès la 3e mesure. La toccata no 14 a un *sol* ♯ , sensible de *la*, dès la 3e mesure. La toccata no 17, au lieu de moduler en *la* éolien, module en *la* majeur avec note sensible (8e mesure). *Id.* dans les toccatas nos 18 et 19 (dorien transposé en *sol*). Le fragment « Ich bin von der Fortuna getrieben » est en *sol* dorien, mais, dès le début, apparaît le *fa* ♯ .

ton principal et le *fa* ♯ dans les cadences en mixolydien ionique. C'est une petite sonate de Pasquini, compositeur né en 1639, en Toscane, et très célèbre organiste. Les idées n'y sont pas développées, il n'y a qu'un seul mouvement, et la pièce est toute en imitations, le même thème se répétant d'une partie à l'autre; mais c'est une œuvre intéressante et pleine de saveur, parce que le musicien avait encore peu de modèles et qu'il est obligé d'inventer les formes dont il se sert. Elle a un caractère diatonique très net (exécution au piano).

Nous arrivons ainsi à l'époque de Bach, qui est le point terminus d'une évolution en même temps que le début de l'ère moderne. Au moment où le grand compositeur parut, la situation musicale, au point de vue de l'usage des modes anciens ou de l'usage des modes nouveaux, était assez confuse. Voici quelques documents qui permettent de la caractériser. Il semble d'abord qu'à la fin du XVII[e] siècle il n'y ait plus que nos deux modes actuels. Un des prédécesseurs de Bach comme cantor à l'église Saint-Thomas, SCHELLE, (mort à Leipzig, en 1701) demandait à un de ses contemporains les plus illustres, Rosenmüller, ce qu'il pensait des anciens modes ; Rosenmüller se mit à rire et répondit : « Je n'en connais que deux : l'ionien et le dorien (1). » : Nous dirions aujourd'hui « le majeur *ut*, et le mineur *ré* ». Un autre organiste allemand de la fin du XVII[e] siècle, Werckmeister (mort en 1700) disait aussi que le meilleur représentant de la gamme mineure était le dorien (2). Mais en réalité la situation était plus complexe. Tous les modes ayant un accord de tonique majeur (mixolydien, ionien, lydien) s'étaient concentrés sans difficulté dans un mode unique ; il n'en était pas de même pour les modes ayant une tierce de tonique mineure.

En 1708, GOTTFRIED WALTHER (organiste à Weimar) écrivait : « On emploie aujourd'hui trois gammes : l'ionienne, la dorienne et l'éolienne (3). » Il y avait donc hésitation, même chez ceux qui ne pratiquaient pas de propos délibéré un système archaïque, pour le choix de la gamme mineure typique La question générale du choix entre l'ancien système et le nouveau n'était pas encore définitivement résolue. Deux musiciens de grande autorité, MATTHESON et BUTTSTEDT, l'un critique, l'autre organiste, engageaient une polémique assez vive au sujet des modes diatoniques, l'un les préconisant, l'autre les proclamant abolis. Enfin, en 1725, le théoricien FUX, dans son *Gradus ad Parnassum* (1725, trad. franç. par Denis en 1773), défendait énergiquement les anciennes échelles modales contre le radicalisme des modernes.

Telle est la situation, lorsque paraît Bach. Bach est un partisan incontestable des deux modes qui vont remplacer tous les autres ; on peut même dire qu'il est leur grand introducteur dans l'usage, puisqu'il a écrit, pour les consacrer, le *Clavecin bien tempéré* (1[re] partie en 1722). Mais ce serait une erreur de croire qu'il rompt absolument et pour toujours avec le passé. Dans sa musique d'église, lorsqu'il a harmonisé les chants des protestants, il s'est placé au point de vue d'une synthèse supérieure qui, tout en prenant pour base le système nouveau, utilise assez souvent, comme moyen accessoire, le système ancien. Il y était tenu par l'esprit même des protestants, restés particulièrement fidèles à la tradition musicale (ainsi Schütz, sur le seul lied *Allein*

(1) Fuhrmann, *Musicalische Tricheter*, 1706, p. 40 et suiv. (cité par Ph. Spitta, *Bach*, II, p. 609).
(2) *Harmonologia musica*, 1702, p. 59 (*ibid.*).
(3) *Traité de musique* manuscrit, f° 152 (*ibid.*).

Gott avait déjà écrit 44 compositions : 5 en dorien, 10 en hypodorien, etc.). Ses chorals sont une œuvre *mixte* (le mot est d'un de ses élèves : Kittel) où l'analyse doit savoir discerner des éléments différents. On peut étudier le dorien et les modulations régulières indiquées plus haut dans les chorals 49, 154 (modulant, à la fin de 3 strophes sur 4, en mixolydien, mais ayant un accord initial dorien qui n'est peut-être qu'une anacrouse ; cf. 197) ; 185, 186, 232, 241.. (Le rapport du dorien et du myxolydien fut tel, que le choral « *O wir armen Sünder* » était chanté dans les deux modes.)

J'ai un dernier fait à signaler. Très souvent, dans les recueils de chansons populaires, et aussi dans les chorals de Bach, on trouve la game de *ré* dorien, avec un *si*♭. Cette gamme, avec le demi-ton entre le 5e et le 6e degré, est si fréquente qu'elle paraît être une des réalisations normales du mode. Mais en ce cas, la gamme de *ré* est une transposition de l'éolien *la* Pourquoi est-elle si souvent employée ? l'explication est la suivante : des deux gammes entre lesquelles hésitaient encore quelques musiciens de la fin du XVIIe siècle pour le choix d'un mode à opposer au majeur, celle qui est le vrai type du mineur, c'est la gamme de *la*, et non celle de *ré*, car l'accord tonique de la première réalise le mieux l' « opposition » nécessaire à l'accord fondamental *ut-mi-sol*. Cette opinion était celle de Bach lui-même, qui ne connaissait, en somme, que deux gammes fondamentales, l'ionienne (majeure) et l'éolienne (mineure). Nous avons là-dessus un témoignage fort curieux, c'est celui de sa seconde femme, Anna Magdelena Bach (née Wülkens, 2e femme de Bach, en 1721, celle qui en 29 ans lui donna 6 garçons et 7 filles) ; dans un opuscule (*Clavierbuch*) écrit en 1725, elle décrit et définit la gamme mineure par un ordre d'intervalles de ton et d'intervalles de demi-tons qui ne peut s'appliquer qu'à la gamme éolienne. De là est venu le grand usage du dorien qui est tour à tour employé pour lui-même et, avec un *si*♭, comme transposition du mineur type, si aimé de la musique populaire.

Mes conclusions seront les suivantes :

1° Les premières altérations qu'a subies le mode dorien (*ré à ré*) sont le *do* et le *sol*♯ dans les modulations en éolien ;

2° Ces altérations ne peuvent pas être assimilées à l'emploi de la note sensible : exactement, elles sont la conséquence de certaines règles de contrepoint qui avaient été formulées dès le XIIIe et le XIVe siècle, notamment par Jean de Garlande et Jean de Muris ;

3° Dans la pensée des compositeurs de la Renaissance elles n'étaient pas contradictoires avec l'emploi du mode dorien, dont on trouve des traces dans la composition à plusieurs parties jusqu'à l'époque de Bach.

JULES COMBARIEU.

Notes sur la musique orientale.

Je répondrai en peu de mots aux interrogations qui viennent de m'être posées à ce sujet par M. E. von Hornbostel, de Berlin, au sujet de mon dernier article sur le *rythme et la mesure de la musique orientale* (1).

1° Les *Ousouls* sont-ils exécutés exclusivement sur les instruments de percussion ou s'appliquent-ils également à la musique tonale (chant, instruments à cordes ou à vent) ?

— Les Ousouls sont exécutés sur les instruments à percussion ou bien marqués par le frappé sur les genoux ou par le *pollcis ictum* en vue de l'accompagnement régulier de la musique tonale.

2° Le Tekka dans Thureyya se frappe-t-il de la même manière que le Tekka dans Cousat ?

— Certainement.

3° Quelle est la différence entre Tekka et Téké ?

— Le Téké, tout en étant de même nature que le Tekka, est légèrement plus faible que ce dernier.

4° En quoi diffère *Aghir-Achember* d'*Achember ?*

Tout d'abord ce n'est pas Achember mais *Tchember* qu'il faut lire.

En second lieu le typographe a substitué par erreur le rythme *Tchember* au rythme *Aghir-Tchember ;* ce dernier doit se transcrire comme suit :

d tekka d d d d t t t d tahek tekka tekka

24/4

5° Le second battement du *Devri-révan* (1re forme) est noté : t ; le second battement du Devri-révan (2e forme) est noté : d ; y aurait-il une erreur ?

— Effectivement ; le second battement du Devri-révan (1re forme) est un *doum* (d).

6° Il doit y avoir une erreur dans *Sofian* (2e forme) ; est-ce à noter d. tekka ou d tekka. ?

— Il y a en effet faute d'impression dans le second Sofian qui doit se transcrire d tekka.

7° *Aksak Sémaï* n'est que *Djourdjouna* en temps double ; les deux derniers battements : t t et tek constituent-ils une différence dans la manière d'exécution ?

— L'*Aksak-Sémaï*, tout en étant analogue au *Djourdjouna*, en diffère cependant en ce que ses deux derniers temps se battent séparément, tandis que dans *Djourdjouna* les deux notes ne comportent qu'une seule et même battue, un seul *tek*.

8° Les rythmes qui ne diffèrent pas dans leur constitution, mais seulement dans le temps, comme *Aghir-Aksak-Sémaï*, *Aksak-Sémaï* et *Djourdjouna* sont-ils discernés dans la pratique ou seulement dans la théorie ?

(1) V. la *Revue musicale* du 1er août.

— Les rythmes *Aksâk-Sémaï* et *Aghir-Aksak-Sémaï* diffèrent entre eux par la nature de leur mouvement ; ce dernier comporte un mouvement plus lent frappé avec une certaine lourdeur

Est-ce qu'il serait permis de regarder un *doum* et un *tek* successifs comme un groupe rythmique pareil à nos « mesures » ?

— En aucune façon.

10° Le *doum* se bat-il toujours de la main droite et le *tek* de la main gauche ?

— Le *doum* se bat toujours et exclusivement de la main droite et le *tek* de la gauche.

P. J. THIBAUT.

J. Fœrster, compositeur tchèque. — « Cyrano de Bergerac » en symphonie.

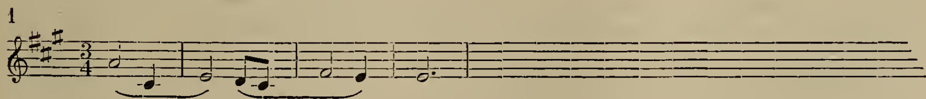
Joseph-B. Fœrster (1) est un compositeur tchèque de talent, qui s'est fait une belle place parmi les adeptes de Smetana et de Fibich. Ses compositions se distinguent moins par l'originalité et la richesse d'idées que par la grâce d'expression, l'élégance et la rondeur de la forme. Il s'est essayé dans plusieurs genres et laisse dans chacun d'eux des ouvrages bien venus. Les plus cités sont : deux *quatuors* (en *mi* majeur, et *ré* majeur), *Rêveries* (op. 47), *Souvenirs* (op. 49), sa *Sonate* pour violoncelle et piano (op. 197), et ses *Chants*, dont bon nombre sur des paroles des poètes français : Hugo, Richepin, Verlaine, Sully-Prudhomme. Comme ouvrages symphoniques on a de lui deux compositions de belle envergure : *La Vie* et *Ma Jeunesse* Il n'a pas craint de s'attaquer au drame lyrique tel que l'avait imaginé le maître Smetana. Les deux ouvrages *Eve et Iessica*, qu'il a donnés après son premier essai, *Deborah*, qui trahit encore beaucoup d'incertitude, marquent un progrès incontestable de Fœrster dans ce genre. Un des plus gros succès de ce compositeur est sa Suite symphonique, en 5 phrases, pour grand orchestre, *Cyrano de Bergerac*, composée sur quelques strophes choisies dans le beau drame de Rostand. Elle a été jouée avec succès en 1905, par la Société philharmonique de Prague, puis par la *Società di concerti* de Turin, et enfin par l'*Orchesterverein* de Vienne.

Voici une rapide analyse de ce curieux ouvrage où les idées poétiques d'un Français reçoivent une interprétation en musique par un Tchèque.

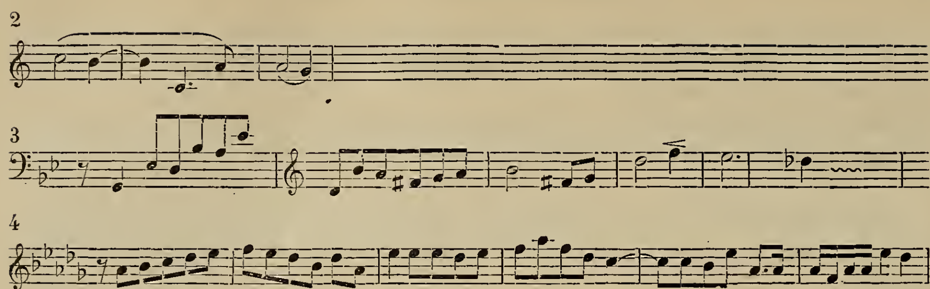
Ire Phrase (Andante con moto, Allegro moderato, ma appassionato).

CYRANO : *J'aime.* (Acte I, scène v.)

Les thèmes dominants :



(1) J.-B. Fœrster est né à Prague, en 1859. Après avoir achevé ses études à l'école d'orgue de cette ville il fut nommé maître de chapelle d'une église patronale et occupa ce poste pendant quelques années. Il alla ensuite à Hambourg où il fut appelé, en 1901, comme professeur du Conservatoire municipal.



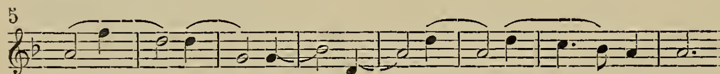
Le premier thème est interprété par le violoncelle ; c'est une interrogation que reprennent ensuite la clarinette et le hautbois Le basson et la flûte y répondent par le thème 4. Le premier thème reprend le dessus avec le cor anglais et le hautbois et passe à un *animato* (*do* majeur) prenant pour base le thème 2. Après un court passage, voici l'Allegro moderato du thème 3 complété par le thème 4, qui prend alors un grand développement.

Renforcé par le thème 1, le thème 4 répète en la graduant avec passion la première partie de la phrase entière. Une coda thématique (nº 4) termine cette première phrase.
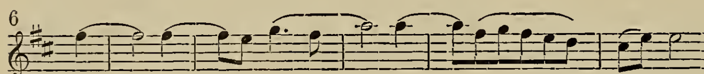
IIe Phrase (Andante sostenuto).

Roxane : *Qu'il m'écrive !...*
Cyrano : *Oh, j'ai fait mieux depuis !* (Acte II, scène vi.)

La première partie de la phrase met en relief le thème capital de l'ouvrage :



auquel vient se joindre le motif suivant :



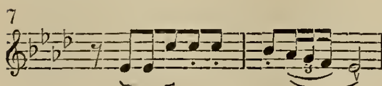
Il prend une certaine largeur et finit par se perdre dans la première partie que relève alors une plainte de la flûte.

IIIe Phrase (Scherzo, Allegro cavalleresco et ironico).

Cyrano : *Oui, mon cœur,*
Toujours de mon esprit s'habille, par pudeur. (Acte III, scène vi.)

Après une courte introduction, le violoncelle solo interprète le thème capital où l'on reconnaît aisément le thème 5 rythmiquement modifié.

Un motif nouveau (7) très expressif s'y joint, interprété également par un violoncelle solo :



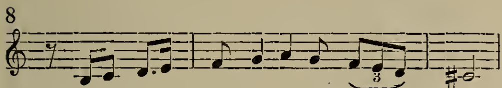
Le thème 5 reparaît légèrement modifié, avec accompagnement des violons. Les deux thèmes 5[e] et 7[e] se pénètrent intimement, préludant par un passage en *la* bémol majeur à la répétition du thème capital du scherzo. Suit un développement du thème 7 que complète dans une puissante gradation le thème 1. Les thèmes s'entrecroisent avec une mélodie en contrepoint, et tout se termine par une coda finale établie sur la base du thème 7.

IV[e] Phrase (Allegro deciso, Andante amoroso).

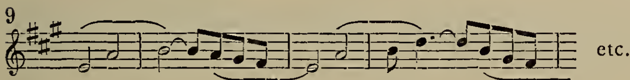
CYRANO : *Je t'aime, je suis fou... Je n'en peu plus, c'est trop!* (Acte III, scène VII.)

Un chant d'amour dont le premier thème a pour base l'idée principale de l'ouvrage (n° 5) rythmiquement modifié. Au violent emportement du commencement de la phrase succède une mélodie chantante en Andante amoroso. Le passage à la seconde partie de la phrase (Allegro moderato) qui commence en *la* mineur, fait valoir le thème 7 du scherzo.

L'allegro s'introduit avec le motif que voici :



qui se développe d'abord indépendamment, puis allié au thème 5. Au cours de cette partie reparaît le thème 4, porté alors à un haut degré d'intensité. Après une accalmie qui ne tarde pas à se produire, voici un thème nouveau de la troisième partie de cette phrase :



Le passage du thème 8 ramène la répétition variée de la première partie. La phrase expire, après une nouvelle gradation, où reparaît le thème 4, dans un pianissimo.

V[e] Phrase (Andante sostenuto).

CYRANO : *Roxane, adieu ! Je vais mourir.* (Acte V, scène V.)

Les éléments de cette phrase sont tirés des thèmes précédents. C'est d'abord le thème 5, sous forme, cette fois, d'un choral en *la* mineur-*do* majeur. Après le passage en *la* majeur, voici les deux thèmes 1 et 4 gracieusement réunis. Après le retour au *do* majeur, revient, dans le même mode, le deuxième thème de la seconde phrase, n° 6, et, sous forme de réminiscences, les motifs 1 et 7. On revient au mode capital en *la* mineur, avec le n° 5 où s'entremêlent de temps en temps les motifs de l'introduction de la phrase 4. Reparaît alors comme incidemment le thème ironique n° 7. La ligne mélodique baisse. Un souffle expirant du thème 5 (violon-solo) avec accompagnement de violoncelle en pizicato du motif ostinato de la phrase précédente. Le tout finit par un triple accord tonique en pianissimo.

HENRI HANTICH.

Actes officiels et informations.

Conservatoire National. — Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a autorisé la Société des Concerts du Conservatoire national de Musique et de Déclamation à tenir une séance supplémentaire, le 11 novembre prochain, dans la grande salle du Conservatoire pour exécuter l'œuvre de M. Guy Ropartz, couronnée au dernier concours Cressent.

Le baromètre musical : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 juillet au 19 août 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 juillet	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	14.429 41
23 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	16.140 41
25 —	*Le Freischütz. — La Maladetta.*	Weber. Vidal.	12.878 76
27 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.675 41
30 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	14.157 41
1er août	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	14.241 76
3 —	*Guillaume Tell.*	Rossini	14.083 41
6 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	17.272 41
8 —	*Aïda.*	Verdi.	15.277 76
10 —	*Sigurd.*	Reyer.	12.950 41
13 —	*Faust.*	Gounod.	20.296 41
15 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	16.365 76
17 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	17.516 41

Les concerts Pierre Séchiari ; le Kursaal de Paris. — Nous apprenons que M. Pierre Séchiari, le renommé premier violon des concerts Lamoureux, ouvrira prochainement à Paris, avec un excellent orchestre, un Kursaal où seront donnés des concerts du soir, et où, à l exemple de la Philharmonie de Berlin, on pourra boire et fumer. Plusieurs sommités musicales ont déjà promis leur concours à cette œuvre de vulgarisation.

Roubaix. — La place de Professeur de chant (hommes) est vacante au Conservatoire national de musique de Roubaix. Un professeur sérieux et capable peut se faire une très brillante situation. Prière d'adresser les demandes et références au Directeur du Conservatoire, 65, rue de Soubise, Roubaix Dernier délai : 15 septembre 1906.

Concerts de Nancy. -- M. Michelot, inspecteur de l Enseignement musical au ministère des Beaux-Arts, qui a assisté cette année à une audition des concerts populaires de Nancy, n'a pu que rendre hommage aux efforts de cette association artistique et se montrer très satisfait des résultats obtenus. — Les programmes de ces concerts pour l'année courante contiennent 44 œuvres, dont 24 de compositeurs français et 20 d'auteurs étrangers. Parmi les œuvres classiques qui ont été exécutées, signalons des symphonies et des ouvertures de Beethoven, des concerti de Händel et de Bach, etc.

Les chœurs de l'orchestre ont mis en valeur, avec un art très raffiné, une *cantate* de Bach, la *Damnation de Faust*, de Berlioz, le *Faust*, de Schumann, et le *Requiem*, de Gabriel Fauré. La magistrale direction de M. Guy Ropartz a fait entendre et applaudir les œuvres très modernes de V. d'Indy, de Debussy et de Francis

Magnard. Les chefs-d'œuvre de Wagner, Saint-Saëns, Lalo et César Franck ont été parfaitement rendus.

Ecole de musique classique. — Une médaille d'or sera décernée, comme prix du ministre des Beaux Arts, à l'élève de l'école de musique classique qui aura obtenu les meilleures notes au cours de ses études pendant l'année scolaire 1905-1906.

Allevard. — Une médaille d'argent a été offerte par le ministère des Beaux-Arts, pour être décernée comme prix à l une des sociétés qui ont pris part au concours musical organisé à Allevard le 24 juin dernier

Saint-Etienne. — A l'occasion du concours musical organisé entre les écoles communales de l'arrondissement de Saint-Etienne, une médaille de vermeil sera décernée, au nom du ministre des Beaux-Arts, à celle de ces écoles qui aura remporté le 1er prix.

Théatre gallo romain de Champlieu. — Le Comité archéologique et dramatique a organisé, le 8 juillet, une représentation extraordinaire au théâtre antique de Champlieu. Le programme du spectacle était le suivant :

1° *A-propos* en vers, de M J. Truffier, interprété par l'auteur ;

2° Première représentation du *Cyclope*, d Euripide, drame « satyrique » en 2 actes, traduction en vers de M. A. Poizat. La pièce était interprétée par MM. Coquelin cadet, Silvain, Albert Lambert fils, André Brunot et Palau.

Comme musique de scène : fragments de la *Symphonie pastorale*, de Beethoven.

3° *Iphigénie*, d'Euripide, tragédie en 5 actes, traduction en vers de Jean Moréas, musique de Gluck, interprétée par MM. Silvain, Albert Lambert, Albert Lambert fils, Chambreuil, Bonvallet, Mmes Dudlay, Louise Sylvain, Thesi Borgos, Blanche Barat.

M. Léon dirigeait l'orchestre de la Comédie-Française.

Opéra. — M. Perrin, artiste des chœurs, est nommé membre de la Commission de la caisse des pensions viagères et de secours du théâtre national de l'Opéra, en remplacement de M. Dhorne, démissionnaire.

MM. Luciani, artiste des chœurs, Deudon, chef de la comptabilité, et Alexandre, contrôleur général, sont maintenus pour une nouvelle période de 2 ans dans leurs fonctions de membres adjoints de cette même commission.

Montpellier. — M. Dumonthier, sous-chef du bureau des théâtres au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, a présidé, comme délégué du ministre des Beaux-Arts, la distribution des prix et récompenses qui ont été décernés aux élèves de la succursale du Conservatoire national de musique à Montpellier.

Rennes. — La distribution des prix aux élèves de la succursale du Conservatoire national de musique à Rennes a été présidée par M. H. Gédalge, inspecteur de l'Enseignement musical au ministère des Beaux-Arts.

Béziers. — M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts avait autorisé la direction de l'Opéra à mettre à la disposition de M. Castellon de Beauxhostes les costumes et les parties séparées d'orchestre nécessaires aux représentations de la *Vestale*, de Spontini, qui a été donnée les 26 et 28 août au théâtre des Arènes de Béziers.

M. Malherbe, archiviste de l'Opéra, avait remis en même temps à M. Castelbon la dernière cantate de Saint-Saëns, *La gloire de Corneille*, qu'il a fait entendre au concert du 2 septembre, à Béziers, et qui a été l'objet d'une longue ovation.

Tours. — M. Michelot, inspecteur de l'enseignement musical au ministère des Beaux-Arts, a présidé cette année la distribution des prix et récompenses aux élèves de l'École nationale de musique à Tours.

Royan. — Notre correspondant nous écrit que le Casino de Royan, véritable paradis terrestre, continue à charmer une très élégante clientèle, par la qualité de ses exécutions musicales.

Exposition coloniale de Marseille. — Les trois chanteuses laotiennes venues à Marseille : Sao-Si, Sao-Deng, Sao-Boun, appartiennent à la région du Bas-Laos. La première est de Khong ; les deux autres charment d'ordinaire les loisirs du Tiao Ratsadonaï, le prince de Bassac Leurs chants sont de toute beauté.

Elles improvisent le plus souvent, chantant avec une naïveté charmante les sentiments de leur âme passionnée.

Leur chant est une sorte de mélodie traînante et quelque peu monotone, accompagnée par le *khène* ou flûte de bambou que forment deux séries de sept bambous accolés Le son de l'instrument laotien est très doux et rappelle celui de nos harmoniums. L'on remarquera que les sons se prolongent sans arrêt, soit que le musicien aspire, soit qu'il expire.

Parfois les jeunes gens qui entourent les danseuses scandent la mesure en battant des mains.

Voici la traduction littérale de quelques mélopées chantées par les petites Lao tiennes, hôtes de la cité marseillaise :

« Voici la lune qui se lève. Venez, ô mon bien-aimé, nous entretenir sous les rayons de l'astre étincelant.

« O fleurs qui répandez à cette heure vos parfums si purs, venez m'entretenir de ses qualités !

« O mon cœur, pourquoi bats-tu si fort ?

« Je pense à mon bien-aimé.

« Viens ! oh ! viens vite ! Je reste seule sous la vérandah de ma maison ; pourquoi me laisser seule ainsi ? »

« Grand astre de la nuit, dis-moi pourquoi les étoiles brillent si fort ce soir alors que mon cœur est plein de tristesse ? Pourquoi ?

« Mon bien-aimé n'est pas là, dis-tu ! Va donc lui dire que je pense à lui et prie-le de venir jusqu'à moi.

« Seule, je suis triste et je me lamente. J'ai devant mes yeux le doux éclat de son regard et les traits gracieux de son visage que j'aime.

« S'il ne peut me donner sa soirée. qu'il vienne une seconde, que je le voie durant un court instant, et la joie remplacera la tristesse de mon âme.

« Je suis orpheline sur cette terre ; je ne trouve pas de quoi pourvoir à mes besoins, et je cherche un cœur généreux qui veuille soulager ma misère.

« O jeune homme ! resteras-tu indifférent ?

« Je suis ici comme un exilé sur le bord d'un fleuve.

« Je voudrais être joyeuse comme les autres filles du village. Viens donc, ô jeune homme, prendre mon cœur et toute mon âme pour la mêler avec ton âme. »

Presque tous les chants ont ce caractère familièrement lyrique. Ils sont accompagnés de mouvements rythmiques du bras, de l'avant-bras et de la main, tels qu'on les trouve sur les antiques bas-reliefs de Wat-Pou et d'Angkor. — S.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bulletin d'Abonnement à la " Revue Musicale "



Je déclare souscrire à un abonnement de ....

à dater du .... *pour la somme*

de .... { *que je joins ci-inclus.* / *que je vous autorise à faire toucher.* }

SIGNATURE :

Nom : ....

Adresse : ....

....

Mettre ce Bulletin sous enveloppe à l'adresse de la *Revue Musicale*, 51, rue de Paradis

LA

Revue Musicale

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

A ÉTÉ FONDÉE EN 1901

Par MM. COMBARIEU, L. LALOY, R. ROLLAND, P. AUBRY

AVEC LES

ADHÉRENTS ET COLLABORATEURS SUIVANTS :

MM. Eug. GUILLAUME, E. LAVISSE, A. MÉZIÈRES, Gaston PARIS, SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française; L. BOURGEOIS, R. POINCARÉ, anciens ministres de l'Instruction publique; H. ROUJON, Directeur des Beaux-Arts; LIARD, membre de l'Institut; RABIER, BAYET, Directeurs de l'Enseignement; BARBIER de MEYNARD, Alfred CROISET, H. DERENBOURG, Th. DUBOIS, J. GIRARD, E. GEBHART, HAMY, L. HAVET, HOMOLLE, LARROUMET, LENEPVEU, MASSENET, Em. MICHEL, G. MONOD, Eug. MUNTZ, PALADILHE, PERROT, REYER, Th. RIBOT, SAGLIO, TARDE, membres de l'Institut; CHUQUET, Maurice CROISET, IZOULET, MEILLET, professeurs au Collège de France; le R^me P. Abbé de Solesmes, Dom CAGIN, Dom DELPECH, Dom MOCQUEREAU, Bénédictins de la Congrégation de France ; BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. FAURÉ, S. ROUSSEAU, WIDOR, professeurs au Conservatoire; Prof. Peter WAGNER; Vincent D'INDY, directeur de la *Schola;* P. de BRÉVILLE, GUILMANT, professeurs à la *Schola;* DEJOB, ESPINAS, LEMONNIER, SÉAILLES, THOMAS, professeurs à la Sorbonne; F. de MÉNIL, professeur à l'école Niedermeyer; MERCADIER, Directeur des études à l'école Polytechnique ; PROU, professeur à l'école des Chartes; P. FONCIN, P. LACOMBE, Inspecteurs généraux; Gustave LYON, ancien élève de l'École polytechnique, Directeur de la maison Pleyel; BACH, BOUTROUX, DURKHEIM, professeurs des Universités ; BELOT, membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique; Abbé FAURE-MURET, GOUSSEAU, HANSEN, maîtres de chapelle; Pasteur MAURY; BAZAILLAS, BAILLY, BRUNSCHVICG, CAHEN, HUYOT, Victor et Paul GLACHANT, JOURDAN, BOUDIN, professeurs;

Guido ADLER, Colonel BAUDOT, Michel BRENET, R. BRUSSEL, O. CHILESOTTI, A. CAMIOLO, M. DAUBRESSE, L. DAURIAC, H. EXPERT, Max FRIEDLANDER, R. GANDOLFI, Th. GÉROLD, Ed. KANN, Ilmari KROHN, LASCOUX, MALHERBE; Mlle Hortense PARENT; MM. PRODHOMME, Ch. E. RUELLE, Liborio SACCHETTI, SANDBERGER, A. SOUBIES, TIERSOT; le P. THIBAUT, A. WOTQUENNE, etc., etc.

Toute communication doit être adressée à la

REVUE MUSICALE

51. rue de Paradis, PARIS

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N[os] 17-18 (sixième année) 1[er] Octobre 1906.

A propos du « Couronnement de la Muse » de M. Gustave Charpentier.

PARADOXES SUR LA MUSIQUE POPULAIRE.

Récemment et à deux reprises, dans un département du Nord puis à Asnières, M. Gustave Charpentier vient de diriger l'exécution de sa grande symphonie de plein air, le Couronnement de la Muse, *qui fait servir un énorme déploiement de forces musicales à la glorification de l'idée populaire. Ces deux fêtes ont clôturé la série de ces représentations spéciales de la fin de l'été (théâtre d'Orange, arènes de Béziers, etc.), où la musique élargit ses cadres habituels et s'adresse à un public beaucoup plus considérable que d'habitude. M. Gustave Charpentier est un de nos compositeurs les plus originaux et, comme on dit, les plus « sympathiques »; disciple émancipé de Berlioz et de Massenet, il pratique un art très neuf, sentimental, coloré, profondément sincère, d'où le personnage noble est exclu, et qui a fait applaudir le réalisme montmartrois à l'Opéra-Comique. L'auteur de* Louise *a un cœur très généreux; le lendemain de la première de l'*Ouragan, *il a écrit (dans le* Figaro) *sur M. Alfred Bruneau, dont l'esthétique est parallèle à la sienne, un article élogieux, enthousiaste, sans arrière-pensée, qui fait le plus grand honneur à son caractère. Son œuvre suggère une question : un art vraiment populaire est-il aujourd'hui possible ? Y a-t-il même un art populaire ?*

Au risque d'émettre des paradoxes, je crois, hélas ! bien difficile de répondre affirmativement. Par des moyens très divers, on cherche aujourd'hui à reproduire ces grandes manifestations d'art qui, jadis, n'étaient pas seulement le régal d'une élite oisive, mais qui avaient leur principe dans la vie populaire et où une société tout entière se reconnaissait. De telles entreprises supposent un état d'esprit commun à un grand nombre d'hommes, des habitudes de pensée et d'action déterminées par la même foi. Or nous n'avons plus rien de cela. Ce qui règne présentement chez nous, c'est un individualisme féroce. D'après nos lois, nous sommes les membres libres, égaux et fraternels d'une démocratie ; en réalité, les mœurs aristocratiques d'antan sont restées les mêmes, avec cette différence pourtant que ce n'est plus une partie de la société qui se croit supérieure à l'autre, mais chaque individu qui regarde son voisin de haut. Quand deux personnes sont en rapport, il s'agit de savoir laquelle des deux mangera

l'autre; et si elles font assaut de courtoisie, c'est, huit fois sur dix, parce qu'elles cachent leur jeu et qu'elles ont intérêt à le cacher. En dehors des circonstances où la patrie est menacée et où tous les canons de l'artillerie se préparent à gronder, nous sommes incapables de penser et d'agir collectivement, le culte intensif de la personnalité individuelle ayant rompu tous les liens sociaux qui ne sont pas imposés par l'intérêt ou créés par un dilettantisme passager. Dans la dernière Exposition internationale, on avait placé une immense « Salle des fêtes » capable de réunir vingt mille personnes : on n'a jamais pu y rassembler que des curieux inactifs, venus là « pour voir » ; et l'impuissance à organiser une fête vraiment populaire, où il y ait plus d'acteurs que de spectateurs, me paraît être une des caractéristiques de notre temps. C'est pourquoi on assiste à un « Couronnement de la Muse » comme à la représentation d'un opéra quelconque ; si l'œuvre est belle, comme c'est ici le cas, on applaudit l'habileté de l'ouvrier, mais on ne va pas plus loin.

Nous avons des « sensations d'art », des « visions d'art », comme aiment à dire les journalistes ; nous ne sortons pas de ce dilettantisme. Il y a un moyen de refaire l'unité, de produire cet enthousiasme commun et explosif qui soulève une société : c'est d'avoir du génie et de présenter au public un de ces chefs-d'œuvre irrésistibles devant lesquels on ne discute plus. Mais voyez l'exemple de Wagner : nul ne peut se flatter d'avoir plus de puissance que lui ; et pourtant son œuvre (au point de vue populaire) n'a réussi qu'à moitié ; ce sont les Français et les Américains qui ont assuré ses premiers succès en faisant la majorité des auditeurs à Bayreuth ; et qui donc se sent assez fort pour recommencer le labeur de géant qu'a nécessité la Tétralogie *wagnérienne ? Aujourd'hui, le génie est rare, de plus en plus rare ; ce qui règne surtout, c'est le savoir-faire, l'adresse, l'ingéniosité. L'esthétique du* Cyrano *de M. Rostan est celle de la plupart de nos opéras : beaucoup d'esprit, énormément d'esprit, de poudre aux yeux...*

Le peuple n'a pas de goût. On lui a joué du Beethoven, du Wagner, du C. Franck, du Saint-Saëns, du Gustave Charpentier : et voici les mélodies qu'il a choisies, retenues, adoptées : la Mattchiche, *la* Tonquinoise, *le* Cake-Walk, *le* Petit Panier.

Le peuple ne crée rien. Les mélodies que nous appelons « populaires » sont simplement des mélodies anonymes, ce qui n'est pas du tout la même chose. Si on le suppose agissant d'ensemble, en tant que collectivité, le peuple est incapable d'imaginer une idée musicale de quatre mesures. L'inspiration musicale est tout individuelle. Il arrive assez souvent que deux personnes, vivant d'une façon identiqne, ont, en même temps, la même pensée, formulée par les mêmes mots : jamais deux personnes ne trouveront, en même temps, une même mélodie. Il n'y a donc pas de création musicale collective ; il y a seulement des artistes qui, inconsciemment ou non, s'inspirent plus au moins de la vie sociale. En matière d'art musical, le peuple est surtout un agent de déformation. Il n'y a pas une seule chanson populaire qui, dans toutes les parties d'une même province, soit chantée de façon identique. Déjà, les airs de café-concert qui, l'hiver dernier, sont arrivés au plus haut sommet de la gloire, sont altérés, contaminés à leur tour par le public.

J. C.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — *Nous donnons une charmante* Suite *pour clavecin de Chambonnières, le maître et précurseur des Couperin, des d'Anglebert et des Le Bègue, dont nous avons deux Recueils de compositions publiés en 1670. On remarquera que le style de ces danses — si différentes des danses modernes — a les mêmes procédés d'écriture que l'*Adagio *de Beethoven publié plus loin, dans ce même numéro de la* Revue musicale.

La musique et la magie.

FOLKLORE MUSICAL. — I. LES DEUX BOSSUS.

Le conte des deux bossus s'étend sur un vaste domaine : on le dit en Irlande aussi bien qu'en Allemagne et qu'en Italie; en outre, paraît-il, on le rencontre fréquemment en Espagne. Naturellement il a, suivant le pays, de nombreuses variantes : il suffit, par exemple, de comparer le récit irlandais de Lusmore, dans *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* by T. C. Crocker (1), à celui que l'on donne ici et qui a été recueilli chez les paysans de la Prusse rhénane. Engel en a donné une rédaction, que nous suivons, dans ses *Musical myths and facts* (London 1867). Ce conte, où la magie musicale joue le principal rôle, semble mettre en lumière cette règle que le bon musicien exécutant doit avoir un cœur pur, et que le musicien méchant ou jaloux est victime de sa virtuosité.

L'an 1549, le jour de la Saint-Matthieu (2), un pauvre ménétrier bossu rentrait à Aachen (3) fort avant dans la nuit : il revenait d'un village où il avait joué à une noce. Ce bossu était estimé pour son adresse et sa grande honnêteté. Comme il était à moitié endormi, il ne faisait attention ni à l'heure ni au lieu, et c'est ainsi qu'il dépassa la cathédrale sans avoir rien remarqué de particulier; il tourna le coin de la Schmiedstrasse (4), qui était le chemin le plus direct pour regagner sa demeure ; mais en passant par la Halle au poisson, quel spectacle aperçut-il ! Toutes les places brillaient de lumières innombrables, et tout autour était assise une grande réunion de dames somptueusement vêtues, qui festoyaient devant des plats d'or et d'argent où étaient servis des mets délicats, et qui buvaient du vin mousseux dans des gobelets de cristal. Tout effrayé, le musicien tenta de se cacher dans un coin, car il se rendait bien compte que c'était là une assemblée de sorcières ; mais il était trop tard : une des dames les plus rapprochées de lui l'avait justement remarqué, et elle le mena à la table :

« Ne t'effraie pas, dit la dame au musicien qui se tenait devant elle pendant que ses dents claquaient et que ses genoux tremblaient, ne t'effraie pas ! mais, au contraire, joue-nous quelques airs joyeux, et tu en seras bien payé. »

Le pauvre bossu n'avait pas le choix : il lui fallait prendre son violon et divertir cette société peu ordinaire aussi longtemps qu'elle le voudrait. Quittant rapidement les stalles et tout le festin qui y était servi, les sorcières — parmi lesquelles notre infortuné bossu crut reconnaître plusieurs dames de haut parage de la ville — se mirent à tourner en rond deux à deux au son du violon. Mais le

(1) *Légendes et traditions de l'Irlande méridionale relatives aux Fées.*
(2) Le 21 septembre.
(3) Aix-la-Chapelle.
(4) Rue du Forgeron.

plus bizarre de l'aventure, c'est que, plus le camarade continuait à jouer, plus son jeu lui paraissait beau et ample, à tel point qu'il en vint réellement à croire ou bien qu'il rêvait, ou bien qu'il devait y avoir tout un orchestre de violons et de flûtes placé derrière lui et qui accompagnait son jeu.

La cloche de la cathédrale sonna alors une heure moins un quart : aussitôt les danseuses s'arrêtèrent, car elles étaient visiblement fatiguées, et tout fut remis en son ordre primitif. Indécis, notre musicien regardait de côté et d'autre, en se demandant s'il devait demeurer plus longtemps ou s'il pouvait s'en aller ; à ce moment, la dame qui lui avait demandé de jouer vint à lui et lui dit : « Brave musicien, tu as travaillé pour notre plaisir, et tu vas maintenant recevoir ta récompense. »

Tout en disant ces mots, elle lui retirait sa veste, et, avant même que le bossu eût pu y prendre garde, elle s'était glissée derrière lui et, d'un revers de main, elle l'avait délivré de sa bosse. Quel bonheur pouvait égaler celui du violoniste débarrassé de son fardeau ? Transporté de reconnaissance, il était sur le point de se jeter à genoux pour remercier sa bienfaitrice, quand la cloche sonna une heure : en un clin d'œil, femmes, flambeaux, repas disparurent, et notre artiste se retrouva dans la nuit noire, seul au beau milieu de la Halle au poisson. Encore tout hors de lui, il se passa la main dans le dos, craignant que son aventure ne fût pas autre chose qu'un rêve mouvementé ; mais non ! c'était bien la réalité ; la bosse n'était plus, et l'heureux garçon se réjouissait fort de se sentir aussi perpendiculaire que puisse l'être homme au monde. Mais ce n'était pas tout : sa joie devait encore s'accroître lorsqu'il eut ramassé sa veste qui était par terre devant lui et que, la trouvant d'un poids extraordinaire, il en eut exploré les poches qui toutes deux étaient pleines d'argent. Doublement heureux, il pressa le pas pour rentrer chez lui, et le lendemain matin, dans l'ardeur de sa gratitude, il fit au saint qui était son patron l'hommage de son violon, qu'il suspendit à l'église sous l'image du saint, afin de le transmettre à tout jamais comme une relique glorieuse et vénérable pour ses enfants et les enfants de ses enfants.

Cette aventure merveilleuse fit, on l'imagine aisément, grande sensation dans la ville : les gens s'en venaient à l'église pour voir le violon ; l'heureux artiste se montrait-il en public, aussitôt une bande de curieux et de désœuvrés accourait autour de lui, pour jeter sur son dos un regard intrigué. Et, comme il est vraisemblable et facile à comprendre, son bonheur excita la jalousie de ses rivaux professionnels.

Le plus envieux de tous ses confrères possédait lui-même une assez respectable gibbosité qui le tourmentait beaucoup, car sa vanité égalait sa jalousie, avec cette restriction, cependant, que son estime pour sa personne était dépassée par celle où il tenait son talent de musicien.

« Comme je m'en vais les étonner ! se disait-il ; si ce méchant racleur a pu leur plaire, assurément je n'ai qu'à leur donner le régal d'entendre quelques-unes de mes inimitables fioritures, et je serai sur-le-champ un homme rectiligne et un propriétaire ! »

C'est le jour de la Saint-Gérard (1) à minuit que le vaniteux virtuose se dirigea vers la Halle au poisson. La vieille cloche de la cathédrale venait à peine de faire retentir le dernier des douze coups qu'il arriva sur le terrain de ses opéra-

(1) Le 24 septembre, trois jours par conséquent après l'aventure du premier bossu.

tions : exactement comme il s'y attendait, il y trouva alors une grande réunion de dames qui lui demandèrent de jouer. Il s'avança donc avec assurance, s'inclina avec le sourire de rigueur qu'il prenait lorsqu'il se montrait en public et, désireux de faire voir son incomparable maîtrise, il fit courir son archet sur les cordes en improvisant des gammes rapides et des traits brillants. Mais quel énervant contretemps ! Jamais, au cours de sa vie, il n'avait produit de sons aussi déplorables ; ces sons étaient si horribles et si indigents qu'on eût dit que les cordes étaient tendues sur un morceau de bois massif, et non sur un violon ; furieux, il redoubla d'efforts sans autre résultat que d'empirer son cas, car il fit alors un vacarme si affreux et si cruel aux oreilles qu'il s'imaginait avoir derrière lui tout un chœur qui faisait à son jeu un accompagnement ironique de sifflements et de glapissements.

Au comble de l'exaspération, il remit son violon sous son bras, s'avança vers les sorcières qui dansaient, et interpellant avec aplomb une de ces somptueuses dames, qu'il crut reconnaître comme la femme du bourgmestre de la cité, il lui dit :

« Ah ! Madame, je suis étonné, à la pensée de ce que dirait votre époux, notre bourgmestre vénéré, s'il apprenait vos promenades nocturnes sur le manche à balai. Mais cela vous regarde ; pour moi, tout ce qui m'inquiète, c'est mon salaire légitime, avec votre agrément. »

Tout en disant ces mots, il retira sa veste et se tourna : prestement la dame découvrit un plat d'argent, en tira la bosse de l'autre musicien, et avant que le vaniteux virtuose eût pu y prendre garde, elle la lui appliqua sur le dos à côté de l'autre bosse.

La cloche venait de sonner une heure, et les sorcières d'enfourcher leurs balais pour rentrer chez elles en chevauchant ainsi dans l'air, lorsque le violoniste se remit de ce coup. Doucement, il se passa la main dans le dos, espérant que peut-être tout cela n'était qu'un mauvais rêve. Mais non ! tout allait bien, ou plutôt tout allait mal. Tout ce qu'il avait à faire était de remettre sa veste et de rentrer chez lui : or sa veste lui parut pesante : elle était pleine de cailloux.

II. Al-Farabi.

La plupart des légendes populaires et des contes magiques conservés par la tradition ont une origine reculée, et beaucoup parmi ceux qui semblent avoir été imaginés à une époque chrétienne sont de simples modifications de traditions plus anciennes qui viennent des temps païens : c'est ainsi que, dans une légende, on trouve la Vierge Marie substituée à une déesse païenne, et l'un ou l'autre des saints à un dieu païen ; parfois, quelque fait remarquable, rapporté par l'histoire ancienne, est noté comme s'étant passé à une époque beaucoup plus basse : peut-être que ce fait a pu se reproduire, mais, en général, c'est la vieille tradition, sans aucun doute, qui a été prise par une nation chez une autre et entourée de circonstances qui font passer cette adaptation.

L'histoire musicale des Arabes mentionne le talent merveilleux d'un musicien célèbre, qui se nommait Al-Farabi ; il avait acquis son habileté technique en Espagne dans l'une de ces écoles qui florissaient à Cordoue aussi bien au début qu'à la fin du neuvième siècle.

La réputation d'Al-Farabi devint si grande qu'à la fin elle gagna l'Asie : le tout-puissant calife de Bagdad lui-même, désireux d'entendre le célèbre

musicien, envoya en Espagne des messagers chargés d'offrir de riches présents à Al-Farabi et de l'amener à la cour du calife ; mais le musicien craignit qu'une fois arrivé en Asie il n'y fût retenu et dût ne plus revoir son pays pour lequel il avait un attachement profond. Néanmoins il résolut à la fin de se déguiser et d'entreprendre ce voyage, dont il se promettait un bon profit. Il parut, avec un costume grossier et sans être reconnu, à la cour du tout puissant calife, juste au moment où celui-ci prenait son passe-temps quotidien : un concert. Al-Farabi, inconnu à tous les assistants, obtint la permission de montrer son savoir-faire en chantant et en s'accompagnant sur le luth. A peine avait-il commencé son chant en un certain mode qu'il força tout son auditoire à rire aux éclats, malgré tous les efforts des courtisans pour réprimer la manifestation d'une gaieté aussi choquante devant le tout-puissant calife : à la vérité le tout-puissant calife était lui aussi contraint de laisser échapper des quintes de fous rires. A ce moment, Al-Farabi prit un autre mode, dont l'effet fut immédiatement de tirer des soupirs à tous les auditeurs, qui remplacèrent bientôt les larmes de gaieté de l'instant précédent par des larmes de tristesse. Il prit encore un autre mode où il chanta et joua, et qui excita parmi l'auditoire une telle rage, qu'ils se seraient livré bataille entre eux, si, voyant le danger, il n'avait tout de suite passé à un mode apaisant. Après avoir ainsi montré sa prodigieuse habileté, il termina par un mode qui avait un effet extraordinaire, celui de faire tomber les auditeurs en un sommeil profond ; c'est pendant ce sommeil que partit Al-Farabi.

On remarquera que cette histoire est presque identique à celle que l'on raconte être arrivée environ douze cents ans auparavant à la cour d'Alexandre le Grand et qui forme le sujet du beau poème de Dryden : *Alexander's Feast* [Une fête d'Alexandre]. Un joueur de flûte remarquable, Timothée, jouant devant Alexandre, excita et calma successivement diverses passions, en changeant de modes au cours de la séance, exactement de la même manière qu'Al-Farabi plus de mille ans après.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

LES MODES DIATONIQUES (*suite*)

L'ÉCHELLE DE *si* ♮ À *si* ♮. — LE MODE LYDIEN. — SYSTÈME DE TROIS GAMMES

(résumé par M. Emile Dusselier).

J'ai déjà eu l'occasion de parler (à propos du mixolydien *moderne* : *sol-sol*) de la gamme de *si* ♮ à *si* ♮ sans « accidents ». Cette échelle modale est la plus dépréciée. Dans l'antiquité, elle n'est représentée par aucune composition qui soit parvenue jusqu'à nous ; dans le chant liturgique du moyen âge, elle ne figure qu'à l'état incomplet ou sous une sorte de déguisement, et les théoriciens de l'harmonie l'ont frappée d'une sorte de discrédit. Elle doit cette défaveur à un fait qui répugnait à la musique d'autrefois, fondée sur l'usage des consonances pures. La gamme de *si* ♮ à *si* ♮ (mode mixolydien *des Grecs*) repose, en effet, sur

deux intervalles qui l'un et l'autre sont faux : *si* ♮-*fa* ♮ est une quinte trop petite, et, par suite, la quarte complémentaire *fa* ♮-*si* ♮ est trop grande. Ce double inconvénient n'a pas seulement frappé les compositeurs de la Renaissance appliqués à la polyphonie et soucieux de n'employer que des intervalles justes ; les mélodistes de l'époque primitive semblent n'y avoir pas été insensibles. Un texte de Plutarque, étudié de près par Westphal, a permis de conjecturer qu'en Grèce, jusqu'à l'époque des guerres médiques, le mode mixolydien avait une forme incomplète ; il lui manquait précisément la note qui, plus tard, devait nuire à sa fortune ; il était ainsi organisé :

si-do-ré-mi sol-la-si ;

mais une échelle semblable était bien près de l'identité avec celle de *mi* :

mi-fa-sol-la do-ré-mi

Ce serait (au dire de Plutarque) le musicien Lamprocle, maître du poète Sophocle, qui aurait comblé la lacune entre le 4[e] et le 5[e] degré. La forme ancienne ne fut sans doute pas abandonnée. Nous savons que les deux modes, mixolydien et dorien (antiques) étaient souvent associés dans la partie musicale de la tragédie attique. Ni Ptolémée, ni les polygraphes du II[e] et du III[e] siècle, ni Cassiodore au VI[e] siècle ne nomment le mixolydien, ce qui autorise à croire, selon M. Gevaert, qu'ils le considéraient comme fondu dans le dorien. Ce sont d'ailleurs de simples conjectures. Au moyen âge, c'est le mixolydien sans *fa* ♮ qui apparaît dans un certain nombre de cantilènes ; ou bien encore on le trouve dans les chants du *deuterus* qui ont un *si* ♭, par suite de l'équivalence :

si do ré mi fa sol la si
deuterus : mi fa sol la si ♭ do ré mi.

Telle est la transformation que des intervalles réputés faux ont produite.

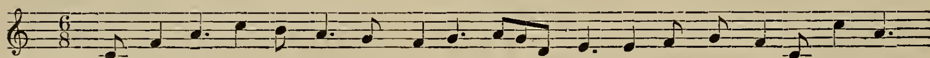
Nous n'avons plus aujourd'hui, en matière de consonance, les scrupules d'autrefois. Le mixolydien antique a pu plaire à quelques compositeurs, précisément à cause des particularités qui, jadis, étaient considérées comme fâcheuses. Un Robert Schumann a pu trouver un charme spécial à un mode qui a pour originalité de posséder un accord de tonique dissonant (*si* ♮-*ré* ♮-*fa* ♮), et contrairement à l'opinion de Platon, qui dit que « sous l'influence du mixolydien l'âme s'attriste et se resserre », Schumann en a usé très heureusement pour élargir l'expression de la mélodie jusqu'à une charmante indétermination poétique. L'effet suspensif de cet accord, destiné pourtant à une conclusion régulière, est d'autant plus grand que l'oreille moderne l'interprète comme un accord de 7[e] privé de sa fondamentale : (*sol*) *si* ♮-*ré* ♮-*fa* ♮. En ce cas, le mixolydien antique doit être regardé comme un mode qui a sa finale sur une médiante (*si*, tierce de *sol*) et non sur une tonique.

*
* *

A la quinte du mixolydien (antique) nous trouvons l'échelle de *fa*, à laquelle les mêmes objections de principe ont été faites. Chez les Grecs, on l'appelait harmonie hypolydienne ; chez les modernes, elle est devenue le mode *lydien*.

Ce mode avait une quarte à l'aigu et une quinte au grave : fa sol la si *do* | ré mi fa. Les Grecs le rangeaient dans la catégorie des harmonies licencieuses et bachiques. Au moyen âge, on lui a prêté un caractère pastoral : *tritus, agricolæ dictus*, écrit Guy d'Arezzo. Pour justifier cette assertion, on a remarqué très ingénieusement que les instruments rustiques, le cor des Alpes, les cornemuses, les pipeaux, font entendre naturellement les sons *fa-sol-la-si* ♮. (Gevaert)...

La caractéristique de ce mode est le *si* ♮ et le *mi* ♮. Nous le trouvons ainsi constitué dans un fragment qui nous est parvenu de l'antiquité, une mélodie très brève, de rythme bizarre, mais d'allure légère, où la modalité du lydien est rigoureusement observée :



La triade de tonique est nettement indiquée dès le début ; la finale sur la médiante de la tonique est la caractéristique d'une variété du mode qui a été appelée l'*hypolydien intense*. La tessiture de la mélodie comprend l'octave entière d'*ut*, ici plagale de celle de *fa*. Nous retrouverons bientôt dans Beethoven une construction analogue. La structure harmonique est très nette ; tout le dessin de la mélodie s'enroule autour de la triade modale (*fa-la-do*) et de la triade de dominante (*do-mi-sol*). Cette mélodie figure, dans un traité anonyme, parmi des exercices de musique instrumentale ; peut-être est-ce le fragment d'une chanson qui en son temps fut populaire ou renommée.

Mais ici encore, comme dans l'hymne à Hélios, nous trouvons cet intervalle de triton *fa* ♮-*si* ♮ qui, quelques siècles plus tard, allait être appelé « diabolus in musica ». De bonne heure, la préoccupation de l'éviter a donné naissance, dans les chants de l'Église chrétienne, à des usages dont quelques-uns devaient altérer le mode lydien : on peut les réduire à trois.

1° Au lieu de s'élever à l'aigu assez loin de la tonique, la mélodie s'étend au grave jusqu'au renversement de sa quinte, et, tout en conservant *fa* ♮ pour finale, ne dépasse pas la médiante de ce dernier ; par là, le *si* ♮ est évité :



2° D'autres fois, la mélodie lydienne s'élève plus haut; mais alors elle supprime le *si*, et en s'abstenant de toucher cette corde, elle résout la difficulté par un moyen aussi radical. On peut en citer comme exemple l'admirable *Gloria in excelsis :*

Gloria in excelsis, aux Fêtes doubles (1).



(1) Le signe indique la clé d'*ut ;* la pièce se lit donc : *do, do, la, sol, fa, sol, la, sol, fa*, etc.

Benedícimus te. Adorámus te. Glori- ficámus te. Grá-ti-as ágimus tí-bi propter mágnam

glóri- am tú-am. Dómine Dé-us, Rex cælés-tis, Dé-us Páter omní-po-tens. Dómine Fí-li

unigéni-te, Jésu Christe. Dómine Déus, Agnus Dé- i, Fí-li-us Pá-tris. Qui tóllis pec-

cá-ta múndi, mi-seré- re nó-bis. Qui tóllis peccáta múndi, súscipe depreca-ti-ó-nem

nóstram. Qui sédes ad déxteram Pátris, miserére nó-bis. Quóni-am tu sólus sánctus. Tu

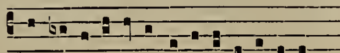
sólus Dómi-nus. Tu sólus Al-tíssimus, Jésu Christe. Cum Sáncto Spí-ritu, in glóri-a

Dé-i Pá- tris. A- men.

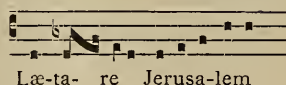
J'emprunte ce texte au *Paroissien romain*, édition de Solesmes (p. 18). C'est une des choses musicales les plus curieuses, les plus expressives et les plus belles que je connaisse.

La pièce, appartient à la liturgie de l'aurore : *Gloria in excelsis* ; c'est le salut de l'ange aux bergers dans la nuit de la Nativité. Les formules du texte littéraire sont très anciennes ; on les a attribuées au IVe siècle ; mais avec son rythme libre, les membres de phrase qui se répondent harmonieusement, les procédés de composition d'une simplicité extrême, — et le thème *obstiné* : do, do, la, sol, fa, sol, la, sol, fa — cette hymne, musique et paroles, a le caractère des œuvres toutes primitives ; elle exprime, avec une allégresse intérieure, la paix tranquille de la contemplation. (Le *si* ♭ n'apparaît que dans l'*amen* final, qui est sans doute d'une époque différente.) Il en est de même pour l'*Agnus Dei* (aux féries de l'Avent et du Carême, *ibid.* p. 39), qui appartient au même type mélodique.

3° Le plus souvent, lorsque la note *si* est touchée, elle est abaissée d'un demi-ton, comme dans le chant de ces paroles : *pleni sunt cœli et terra* (*gloria tua*)



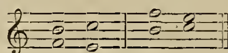
ou dans l'introït du ɪvᵉ dimanche de Carême :



Ainsi, au cours des siècles, le *si* ♭ est venu moderniser le lydien qui dépouille peu à peu sa rudesse antique. On dit alors, en langage technique, qu'une quinte ditoniée remplace la quinte tritoniée.

Les contre-pointistes de la Renaissance, qui cherchaient à harmoniser les modes que leur léguait la tradition, n'ont fait qu'accentuer et favoriser ce mouvement : j'ai à expliquer, en me plaçant au point de vue de l'harmonie moderne, pourquoi ils ont renchéri sur les mélodistes purs qui les avaient précédés.

La gamme *lydienne* de *fa* a pour caractéristique, nous l'avons vu, une note qui détermine une fausse quarte et une fausse quinte, ou, en d'autres termes, deux dissonances. Or, nous devons nous rappeler un premier fait qui, à la rigueur, pourrait nous dispenser de toute observation ultérieure : c'est que les compositeurs de la Renaissance (xv-xvɪɪᵉ s.) emploient très rarement les accords dissonants et ne les admettent guère que comme retard d'une consonance finale. Admettons cependant, puisque nous en avons déjà vu un exemple dans le mixolydien, que des dissonances, même lorsqu'elles sont employées rarement, peuvent suffire à légitimer l'existence d'un mode spécial, et qu'au surplus, nous, modernes, habitués à un système qui n'est plus fondé sur des consonances exclusives, nous ne saurions opposer à un tel mode une fin de non-recevoir. Nous sommes cependant obligés de reconnaître qu'au point de vue de l'harmonie, le lydien n'a pas d'originalité suffisante. Les deux sons qui forment sa tonique (*fa* ♮) et la quarte fausse (*si*), paraissent être surtout importants dans le mixolydien (moderne), où ils forment la tierce majeure et la septième mineure ; en dorien, où ils forment la tierce mineure et la sixte majeure ; en phrygien, où ils forment la seconde mineure et la quinte juste ; en éolien enfin, où ils forment la seconde mineure et la sixte mineure. Par conséquent, ces deux notes, au lieu de donner l'impression d'un système nouveau, éveillent plutôt l'idée de systèmes déjà connus et où elles jouent un rôle plus significatif. Ce n'est pas tout. La quarte basse du lydien tend vers une sixte majeure comme vers sa résolution naturelle, et la quinte vers une tierce majeure :



En un mot, le système tout entier tend à se déplacer : il est attiré par le mode ionien, *ut*. Mais ce ton d'*ut*, considéré comme pouvoir d'attraction, lui aussi appartient à l'échelle de tous les modes que je viens de désigner : c'est la quarte supérieure de la tonique du mixolydien, c'est la septième du dorien, la tierce grave du phrygien, la tierce mineure, à l'aigu, de l'éolien (modernes) ; et comme tous ces modes contiennent l'intervalle fa ♮ -si ♮ ou *si* ♮-*fa* ♮, il s'ensuit qu'eux aussi peuvent parfaitement moduler en ionien. La seule différence c'est que, ce qui est *possible* dans tous ces modes devient, en lydien, une sorte de loi impérieuse : en effet, à la tendance générale, fondée sur des phénomènes d'acoustique, qu'ont tous les modes à moduler sur leur dominante, s'ajoute pour le lydien le besoin

de résoudre ses dissonances organiques. Sur ce second point il n'a donc, en somme, rien qui n'appartienne déjà aux autres échelles modales. Enfin cette modulation en *ut*, qui lui est indispensable et comme imposée par sa propre nature, le lydien peut l'effectuer sur place, par une transformation bien connue, en passant du « genus durum » au « genus molle », c'est-à-dire en prenant un *si* ♭. Voilà donc un mode dépourvu d'originalité, victime, pourrait-on dire, d'une attraction qui l'immobilise et le transforme sur place.

Le lydien, assez dur au point de vue mélodique, est pauvre en ressources, puisqu'il n'enrichit pas d'harmonies nouvelles la série des modes. Et par là s'explique assez bien son exclusion des modes usités. Les intervalles principaux qu'il contient sont sans doute très importants en musique ; mais ils se trouvent partout ailleurs et n'arrivent pas à former une gamme indépendante. Déjà, à la fin du XIIIe siècle, dans son *Lucidarium musicæ planæ* (*Script.* de Gerbert, III, p. 110, 111), Marchettus de Padoue constatait que la gamme lydienne avait un *si* ♮ en montant et un *si* ♭ en descendant. Et il justifiait cet usage de la manière suivante : « Cum ascendit a fine ad diapente supra quomodocumque, talium prolatio notarum *dulcior atque suavior ad auditum transit*, nec non aptior in ore *proferentis existit* » ; traduction libre : si cette formule ascendante avec un *si* ♮ est « douce » et « facile », c'est précisément parce que le *si* ♮ est utile pour la modulation en *ut* ; en descendant, la même raison n'existe plus, et le triton qui apparaît seul peut être évité, *per b rotundum*, c'est-à-dire par un *si* ♭.

Nous voyons par ce texte que, de très bonne heure, les polyphonistes avaient altéré le lydien. A partir de la Réforme, on n'en trouve plus d'exemple.

Il y a cependant un grand compositeur du XIXe siècle qui en a fait usage dans une œuvre célèbre : c'est Beethoven, dans son quatuor à cordes n° 15, op. 132. Cette composition très curieuse fut achevée en 1825, et le grand musicien s'y est inspiré, comme il l'a fait assez souvent, des incidents de sa vie personnelle. Beethoven venait d'être très malade ; nous le savons par une lettre qu'il écrivait, au printemps de 1823, à Rellstab ; il a pris comme sujet les divers états d'âme par lesquels il venait de passer. Une courte introduction en *la* mineur, débutant par des notes blanches que le violoncelle émet lentement dans le registre grave et dont le dessin est successivement repris par les trois autres instruments, exprime d'abord la dépression, l'accablement et la détresse morale ; puis un *allegro* passionné semble traduire l'aspiration vers la joie et le bonheur, la revanche du malade sur la maladie. Après une série de mouvements qui semblent aller de la tristesse à l'espérance, on arrive à un *molto adagio* en tête duquel Beethoven a écrit de sa propre main : *Heiliger Dankgesang eines Genessenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart :* Hommage de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, en mode lydien. Ce titre est écrit en italien dans beaucoup d'éditions (*Canzona di ringraziamento*, etc...) mais, en ce cas, il est d'une main étrangère. C'est en allemand que Beethoven a écrit ces paroles sur le manuscrit autographe qui est aujourd'hui la propriété de M. Mendelssohn Bartholdy, à Berlin. Ce cantique d'actions de grâces offert à « la Divinité » par un malade qui reprend possession de ses forces est très bref. Il a l'étendue moyenne des chorals harmonisés de Bach ; il en a aussi le caractère et la forme : il se compose de cinq strophes que l'on pourrait séparer par des points d'orgue, selon l'usage ; toutes sont symétriques par le rythme. Ce qu'il y a de remarquable,

c'est que la modalité lydienne est rigoureusement respectée : nulle part, le *si* ♭ n'apparaît à la place du *si* ♮, ce qui montre bien que la gamme de *fa*, malgré sa quarte et sa quinte fausses, peut très bien être harmonisée, et que dans les considérants du jugement qui l'ont fait condamner à l'exil par les théoriciens d'autrefois, il y avait une part d'erreur, ou de préjugé, ou encore d'impuissance à manier toutes les formes du contre-point. Mais c'est à un autre point de vue, auquel je me placerai en terminant, que la pièce est intéressante. Il faut d'abord l'entendre. Ce quatuor n'a pas été arrangé pour piano à deux mains. Voici une réduction du passage qui nous occupe.

QUATUOR XV — BEETHOVEN

Actions de grâces d'un convalescent à la Divinité,

dans le mode lydien

Molto adagio

Andante

etc.

Cette page a sans doute un beau caractère, elle est d'un sentiment profond et mystique. L'avouerai-je ? avec sa forme canonique, sa « noblesse » — un peu à la façon de Mme de Staël — et sa gravité, elle me paraît tout à la fois moins grandiose et moins cordiale, moins expressive et moins jeune que l'antique *Gloria in excelsis*. Si on l'analysait de près au point de vue modal, elle donnerait lieu à l'observation suivante : Ce cantique d'actions de grâces est en lydien ; mais il débute par un *ut*, et il module plusieurs fois en *ut* ionien ; si bien que le ton de *fa* apparaît ici comme le plagal d'*ut*, dont il est la dominante inférieure. Nous touchons ici, une fois encore, à une des idées essentielles de l'ancien système musical, et au rôle spécial qui fait l'intérêt du mode lydien.

Aujourd'hui, la note que l'on appelle « dominante » depuis Rameau, est partie intégrante de la gamme déterminée par la tonique dont elle est la quinte ; elle est incluse dans ce système d'octave et sert, à l'intérieur de ce système, aux modulations nécessaires, par exemple, aux cadences finales. Elle forme, en un mot, avec la tonique, une sorte d'organisme clos, nettement limité. Si on veut moduler à la dominante, on prend cette note comme tonique d'une gamme *nouvelle qui se substitue complètement à la précédente*, laquelle est laissée de côté. Autrefois, le musicien usait, s'il le voulait, de ce procédé ; mais il en avait encore un autre qui était fort ingénieux et témoignait d'un sens musical très fin. Il s'élevait, par exemple, de la tonalité d'*ut* ionien à celle de *sol* mixolydien (quinte supérieure) ; mais la gamme construite sur cette dominante *ne devenait pas un organisme nouveau*, faisant oublier l'ancien : elle avait sa base, sa note essentielle et finale, non dans sa propre échelle, mais sur la note d'*ut* d'où elle était sortie et qui n'était pas complètement abandonnée. Comme opposition à cette gamme supérieure, secondaire et dépendante, qu'elle engendrait, la gamme d'*ut* pouvait aussi s'abaisser jusqu'à sa quinte inférieure, *fa*, et là, donner naissance à une nouvelle gamme qui cherchait bien à se constituer à l'état autonome, mais qui n'y réussissait pas, comme nous l'avons vu, et qui, aspirant à s'établir une quinte plus haut, *restait, elle aussi, sous la dépendance de la tonique ut*. Un tel système, il n'en faut pas douter, était, en soi, plus large et plus intéressant que le système moderne. Il comprenait trois gammes connexes, reliées par une même tonique. Celle du milieu, qui restait le centre d'attraction, était à la gamme de dominante inférieure ce que la lumière est à la pénombre, la réalité à l'illusion, ce que la force nette et franche, consciente d'elle-même et bien organisée, est à un être ébauché et en formation, aspirant à un état normal à distance duquel il est tenu. De là vient la netteté vigoureuse de l'ionien, de là aussi la faiblesse du lydien, son caractère un peu languissant ; de là vient l'attraction qui le ramène à la gamme d'*ut* qui est son principe et son point d'aboutissement. C'est ainsi, visiblement, que l'a compris Beethoven dans la pièce que je viens de citer ; cette opposition d'une gamme forte et d'une gamme faible réunies dans un système unique correspondait-elle dans son esprit à une opposition réelle, inhérente au sujet qu'il voulait traiter, — celle de la maladie ou de la convalescence et de la santé ? Je le croirais volontiers. Il n'a pas employé le lydien pour lui-même ; il l'a subordonné à l'ionien.

En tout cas, c'est dans cet ordre de faits qu'il faut très probablement chercher la cause de la disparition du lydien à l'époque de la Réforme.

JULES COMBARIEU.

NOTES SUR LA MUSIQUE ORIENTALE

La musique des Malgaches (*suite*).

Instruments. — Les instruments indigènes se divisent en deux grandes catégories : les cordes et la percussion ; les cuivres sont inconnus, les bois ne sont représentés que par la flûte en bambou dont nous parlerons plus loin

INSTRUMENTS A CORDES.



Malgache jouant de la valiha.

1. La *valiha*. Cet instrument est l'instrument national par excellence ; autrefois tous les hommes libres (*hovalahy*) savaient s'en servir, et beaucoup d'entre eux en jouaient avec une véritable virtuosité ; aujourd'hui les violons de pacotille et l'accordéon ont presque partout remplacé la *valiha;* les hommes qui s'en servent avec talent deviennent de plus en plus rares et presque tous sont des vieillards ; il est à craindre qu'avant un demi-siècle la *valiha* ne soit plus qu'une curiosité archéologique.

Ce sera d'autant plus regrettable que la valiha est de tous les instruments nationaux le seul qui soit réellement mélodique ; le son en est doux, cristallin et net, il rappelle assez bien le son de la cithare ; dans les orchestres indigènes qui deviennent de jour en jour plus rares, la valiha joue le rôle principal, les autres instruments, même la flûte, ne font que l'accompagnement.

La valiha est faite d'un gros tuyau de bambou dont la cavité remplit le rôle de caisse de résonance ; avec un couteau, on soulève des fibres de l'enveloppe extérieure de ce bambou, sur une longueur plus ou moins grande ; les fibres ainsi soulevées sont maintenues écartées du corps de l'instrument par de petits chevalets carrés de bois dur dont l'écartement plus ou moins prononcé règle le son de la corde. L'exécutant s'accroupit sur les talons et, maintenant l'extrémité inférieure de l'instrument entre ses deux pieds, place une main de chaque côté ; les notes en effet, au lieu de se succéder dans l'ordre diatonique comme dans la harpe, sont rangées de tierce en tierce de chaque côté de l'instrument ; l'exécu-

tant a devant lui à sa droite les cordes *ré*, *fa*, *la*, etc., et à sa gauche les cordes *mi*, *sol*, *si*, etc.

Les demi-tons *si do* et *ré mi*, placés l'un à côté de l'autre, font seuls exception. Par suite, pour monter la gamme diatonique complète, l'exécutant, plaçant ses mains comme il est dit plus haut, se sert alternativement de chacune d'elles ; les cordes graves sont devant lui, les cordes aiguës de l'autre côté de l'instrument ; les pouces actionnent les cordes graves, qui jouent ainsi le rôle de véritables basses harmoniques. Il résulte de cette disposition que l'exécutant est naturellement amené à exécuter de fréquents accords de tierce et de sixte, ce qui ne laisse pas de surprendre un auditeur non prévenu.

Les plus complets de ces instruments ont vingt cordes donnant une échelle diatonique de trois octaves moins deux notes (de *ré* à *si*).

Ces instruments ont *toujours sol* comme tonique obligée et comportent par suite un *fa dièse ;* les cordes n'admettent pas d'altérations.

Les instruments plus ordinaires n'ont que treize cordes ; dans ceux-ci on saute du *ré* au *sol* qui ici encore est la tonique ; de *sol* la gamme majeure se continue sans interruption.

L'exécution est très rapide, entremêlée de traits et de broderies mélodiques constitués surtout par de nombreux accords en cascade qui rendent toute notation impossible.

2. *Lokoangavoatavo.* — Traduction litérale : *violon à calebasse.* Cet instrument est improprement nommé, car c'est un instrument à cordes pincées. Il se compose d'une planchette de bois dur placée de champ ; les extrémités supérieure et inférieure présentent un renflement qui sert à fixer les cordes faites généralement de rafia tordu ; quelques-uns, très rares, ont des cordes en boyaux de mouton.

L'extrémité supérieure de l'instrument comporte deux encoches qui servent de touches de pression.

Au tiers inférieur de l'appareil est fixée par une ligature une demi-calebasse qui remplit l'office de caisse de résonance. Pour jouer de la lokoangavoatavo, l'exécutant appuie la partie ouverte de la calebasse contre sa poitrine ; de la main gauche il exerce des pressions sur les touches et pince les cordes de la main droite. Les plus anciens de ces instruments s'accordaient en tirant les cordes à la main et en en faisant pénétrer l'extrémité dans des encoches ménagées à cet effet à la partie supérieure du fût ; les instruments de fabrication plus récente comportent des clefs de tension grossièrement taillées au couteau.

Cette disposition est copiée sur les violons communs très répandus aujourd'hui dans la colonie. La *lokoangavoatavo* comporte deux cordes tendues parallèlement au fût de l'instrument ; certaines d'entre elles ont une troisième corde latérale qui remplit l'office de basse. Cet instrument est lui aussi toujours accordé en *sol* ; le son en est sourd et peu harmonieux, c'est un instrument d'accompagnement par excellence, comme la guitare ; autrefois les esclaves seuls s'en servaient ; il tend, comme la *valiha*, à disparaître.

3. *Jejilava.* — Cet instrument n'est à mentionner que pour mémoire. Il se compose d'un arc en bois souple tendu d'une corde qu'on frappe avec une baguette ; au tiers inférieur de cette corde est placée une petite calebasse que l'exécutant appuie contre son estomac.

Cet instrument ne donne qu'une note unique. D'une barbarie toute primitive, il semble être d'origine africaine et n'est guère employé que par les Sakalavas et les anciens esclaves mozambiques concurremment avec le tambour et la grosse caisse dans les « tam-tam » dont les populations noires de l'île sont très friandes.

Percussion. — Les instruments à percussion se réduisent chez les Hovas au tambour et à la grosse caisse ; les populations côtières, particulièrement les Sakalavas, possèdent une plus grande variété de ces instruments, tels que l'ampongavilany, l'ampongalava, etc.

1° *Tambour* ou *langorony*. — Le tambour ou *langorony* se compose d un cylindre en bois mince courbé à la chaleur, chevillé de bois et fermé à ses extrémités par des peaux de mouton retenues en place par des cercles de bois tendus par des cordes ; on en joue avec deux baguettes comme on joue de la caisse militaire, à laquelle il ressemble en tous points. Il n'y a pas lieu de s'étendre plus longuement sur cet instrument.

2° *Grosse caisse* ou *ampongabé*. — De même que le *langorony* est la reproduction exacte du tambour, de même l'*ampongabé* est la copie de la grosse caisse. C'est un grand cylindre fabriqué comme le précédent et recouvert de peau de bœuf ; le système de tension est le même ; on en joue avec un bambou terminé par un tampon.

Ces deux derniers instruments paraissent avoir été introduits dans l'île vers 1810 par Jean René, Français de l'île Bourbon, qui enseigna la lecture, l'écriture et les rudiments de l'art militaire à Radama le Grand, qui l'avait chargé de lui constituer une musique militaire.

3° *L'ampongavilany*. — L'*ampongavilany*, ou tambour de marmite, se compose d'une petite marmite hémisphérique en terre cuite sur laquelle une peau de bœuf est tendue par des bandes de cuir qui se croisent sous le fond. L'exécutant, assis en tailleur, place cette marmite sur son giron et frappe alternativement des deux mains ouvertes sur la peau de l'instrument.

L'ampongalava. — Cet instrument, qui, ainsi que le précédent, est particulier aux Sakalavas, a l'aspect d'une timbale très allongée ; sa partie inférieure se termine en pointe un peu arrondie ; il a environ un mètre de long. Pour en jouer, l'exécutant se tient debout en fléchissant légèrement les genoux entre lesquels il maintient l'instrument ; devant lui il a un vaisseau en terre cuite de large ouverture dans lequel peut pénétrer librement l'extrémité inférieure de l'*ampongalava*. En se relevant ou en fléchissant les jambes, l'exécutant fait pénétrer l'extrémité inférieure de son instrument dans cette espèce de marmite ou l'en fait sortir à son gré ; il a ainsi à sa disposition un moyen de renforcer le son. On joue de cet instrument comme du précédent, en le frappant alternativement du bout des doigts de chaque main ouverte.

Ce dernier instrument n'est en usage que parmi les tribus guerrières de la côte ouest ; il m'a été impossible de m'en procurer un spécimen. Quant à en faire une photographie, il n'y fallait pas songer ; les populations sakalaves de cette région sont encore en pleine barbarie et considèrent l'appareil photographique comme une sorte de maléfice.

Tous les instruments à percussion de Madagascar peuvent se ramener à l'un des types ci-dessus ; les cymbales y sont inconnues, en dehors des fanfares militaires dont nous dirons deux mots plus loin. Je ne parlerai que pour mémoire

des assiettes en fer émaillé, des vieilles caisses à farine, des casseroles sans queue, etc., que la partie noire de la population affectionne et dont elle fait dans ses fêtes un cruel abus.

INSTRUMENTS A VENT. — Les instruments à vent indigènes sont au nombre de deux : une grande conque marine dont on tirait une sorte de meuglement : cet instrument servait à réunir la population pour les palabres ou le service divin ; les rebelles l'employaient pour rassembler leurs troupes et pour les exciter pendant le combat. Cette dernière circonstance fait qu'on n'en trouve plus une seule, les indigènes ayant cru faire preuve de loyalisme en les faisant disparaître.

L'autre est une flûte de bambou nommée *sôdina.*

La sodina. — Primitivement c'était une sorte de flûte en bambou ou en roseau percée de trois trous ; aujourd'hui c'est un instrument un peu plus complet percé de six trous dessus et d'un trou dessous, ce dernier est bouché par le pouce de la main droite dont les quatre autres doigts actionnent les quatre premiers trous de dessus, les deux autres sont commandés par l'index et le médium de la main gauche dont le pouce et les deux derniers doigts embrassent l'instrument dessus et dessous.

L'instrument n'a pas d'anche ni de trou latéral comme notre flûte ; on en tire des sons en soufflant en biais sur le bord aminci de la partie supérieure, à peu près comme on siffle dans une clef. C'est un exercice fort difficile et je n'ai pas connu un seul Européen qui fût capable de tirer un son de cet instrument.

Dans certaines danses les indigènes l'associent, au nombre de quatre ou cinq, au tambour et à la grosse caisse. Le son en est assez semblable à celui du flageolet.

Les *Baras Antanalas* font des flûtes analogues d'un son beaucoup plus grave avec de vieux canons de fusil.

La musique indigène est en elle-même très simple ; les rares airs nationaux qu'on peut reconnaître comme tels à travers les surcharges mélodiques que chacun y a apportées au cours des années, sans autre loi que sa propre fantaisie, sont généralement à trois temps. Tous sont invariablement en *sol majeur. On ne rencontre jamais* d'altération d'une note par un dièse ou un bémol de passage. Les quelques airs mineurs que chantent les indigènes ont été importés ; leurs instruments sont toujours accordés en *sol.* La plupart de ces airs se composent d'un thème initial de quelques mesures qui se répète indéfiniment ; mais ce thème est très difficile à distinguer à travers les broderies et les fioritures qu'y ajoutent à leur gré instrumentistes et chanteurs.

La partie instrumentale et la partie vocale sont fréquemment dans deux tons complètement différents, comme par exemple *sol* (tonique pour ainsi dire obligée des instruments indigènes) et *ut.* Cette superposition de tons qui choque les oreilles d'un Européen est loin de déplaire aux indigènes, qui la considèrent comme une preuve de virtuosité. La majorité des airs indigènes, pour ne pas dire la totalité, se terminent sur la tonique.

Les hommes exécutent seuls, mais hommes et femmes chantent ensemble à plusieurs parties; les voix sont molles, sans timbre et durent peu ; la méconnaissance complète des règles de l'hygiène la plus élémentaire, l'abus des boissons alcooliques et l'extrême lascivité commune à toutes les peuplades tropicales en sont les causes.

Le chant est d'ailleurs très rudimentaire, se composant d'une série de deux à trois mesures répétées indéfiniment. Cette monotonie apparaît surtout quand, pour une cause ou une autre, les instruments font défaut ; c'est ainsi qu'au cours de certains voyages de plusieurs jours sur les rivières de l'île, les piroguiers répètent du matin au soir la même phrase musicale. Cette répétition continuelle, dont les indigènes ne se lassent jamais, constitue pour les Européens un abominable supplice. Les quelques mots que répètent ainsi indéfiniment ces hommes ont un sens généralement très simple, tel que : « Nous partons, nous sommes partis », ou « demain nous mangerons des bananes, car le Vazaha (le Blanc) nous fera un cadeau ». Parfois même ces chants n'ont aucun sens et se composent d'une série de sons inintelligibles.

Les instruments et la musique indigènes sont de plus en plus abandonnés par les Malgaches, et avant de nombreuses années leur musique ne sera plus qu'un souvenir.

A. Sichel.

Madagascar, 18 juillet 1906.

La musique à Aix-les-Bains. — Hommage à Saint-Saëns.

M Hartwig Derenbourg, membre de l'Institut, qui termine en ce moment une villégiature à Aix-les-Bains, veut bien nous envoyer la lettre suivante :

Aix-les-Bains, ce 14 septembre 1906.

Cher ami,

Aix-les-Bains est la ville par excellence de tous les jeux... Je ne vous parlerai que des jeux musicaux et des jouissances d'art que j'ai eu la bonne fortune d'éprouver, surtout au Cercle. Il date de 1824 et n'en est ni moins jeune ni moins moderne. L'aimable directeur, M. Gandrey, hier encore administrateur de l'Opéra-Comique, a imaginé une élégante solution du problème des chapeaux. A droite de l'orchestre (numéros pairs), ils sont autorisés ; à gauche (numéros impairs), ils ne sont pas tolérés, pour exigus et humbles qu'ils se fassent en mendiant leur admission. « Passez à droite ! » dit-on, sans faire de politique, aux aimables quémandeuses.

Voici, avec un bref commentaire, les éphémérides musicales d'un passant dilettante. Jeudi 6 septembre, concert classique sous la direction sûre et puissante de Léon Jehin. Le solo de harpe dans l'Air de ballet de *Prométhée* a été supérieurement joué par Mme Provinciali, dont le mari, contrebassiste, organise chaque après-midi, au Cercle, les auditions d'un septuor excellent. Au programme figuraient entre autres la *Fantaisie hongroise* pour piano de Liszt, brillamment jouée par Mlle Jane Franquin, une *Chopin-Suite* pour orchestre de Rud. Herfurth, l'enchantement du Vendredi saint de *Parsifal.*

Vendredi 7 septembre. Exécution remarquable par le septuor, soutenu par un piano, de *Zampa* (Ouverture) ; de l'Andante de la Symphonie en *ut* mineur de Beethoven ; d'une fantaisie sur *Werther* de Massenet ; de l'*Ave Maria* de Gounod, etc.

Je n'étais pas saturé de musique et, le soir, je suis allé à la villa des Fleurs, la sœur cadette et la rivale du Cercle, entendre une œuvre de Pietro Mascagni

qui n'a pas été jouée à Paris. A travers la porte, qui m'a été entrebâillée plutôt qu'ouverte à deux battants, j'ai aperçu deux frères, Giorgio et Rinaldo, qui se disputaient le cœur virginal d'Amica. Aucun d'eux ne l'a eu ; car la rupture d'un pont a entraîné l'Amica si *amata* dans l'abîme. Mlle Mary Boyer, que nous avons entendue naguère à l'Opéra-Comique, a rendu le rôle de la jeune fille disputée avec des accents dramatiques et une voix chaude, solide, métallique. Philippe Flon conduisait avec son autorité orchestre, chœurs et artistes. Quant à la musique, pleine de réminiscences fondues par un compilateur souple, elle procède à la fois de l'Italien Verdi, de l'Allemand Richard Wagner, du Français Georges Bizet. Dans cette partition cosmopolite, l'absence d'ouverture et le joli prélude qui sépare les deux actes rappellent le compositeur plus habile qu'inspiré de *Cavalleria rusticana.*

Samedi 8 *septembre*. Après mon infidélité d'un soir, je plante ma tente d'arabisant au Cercle, si hospitalier et musicalement si supérieur. L'après-midi, au concert du septuor, l'*Hymne à sainte Cécile* de Gounod, par le violon solo, M. A. Tourret, et la *Romance de l'Etoile*, chantée par le violoncelle solo, M. Droeghmans, ont provoqué des applaudissements mérités. La séance de musique, commencée à 3 heures et demie, était à peine terminée, que le Cercle offrait à son public, comme « passe-temps », sur la scène du théâtre, un *Fra Angelico*, triptyque en vers, de M. Emmanuel Dénarié, chant et musique de scène de MM. Jean Mares et E. Provinciali. La belle Fiora veut, en 1425, disputer Fra Angelico à la peinture ; mais, après des combats entre l'amour et l'art, celui-ci reprend le dessus et la lutte ajoute plus d'éclat aux chefs-d'œuvre futurs. Beaux vers bien frappés, bien dits par Marquet et Maury, accompagnés d'une partition discrète et poétique ! Chanson florentine bien détaillée et articulée par Mme Ratti-Bonnefoi. Le soir, pendant qu'au Cercle on donnait « une seule représentation » du *Voyage en Chine*, je ne profitai pas de cette aubaine et je pensai d'avance au grand plaisir que me réservait pour le lendemain l'espoir d'entendre du Saint-Saëns joué par la célèbre pianiste qui a prématurément renoncé à se faire entendre en public, Mme Caroline de Serres Montigny-Remaury).

Dimanche 9 *septembre*. La volupté d'écouter la célèbre pianiste a dépassé toutes mes espérances. La sœur de la virtuose, Mme Ambroise Thomas, assistait à son triomphe. Elle exultait, comme nous tous. Saint-Saëns, s'il eût été présent, aurait admiré et loué ses vaillants interprètes, car sa musique figurait exclusivement au programme : Septuor de la Trompette ; Sonate pour piano et violoncelle ; Romance pour violon et piano ; *Chanson Napolitaine*, pour piano seul ; *Wedding Cake*, caprice-valse pour piano avec accompagnement d'instruments à cordes. Mme de Serres était venue d'Evian apporter son hommage au maître : une longue et unanime ovation a récompensé l'artiste impeccable de son dévouement qui ne m'a pas surpris, de son talent qui, une fois de plus, m'a émerveillé. Quel style large, quels doigts agiles, quel ensemble d'incomparable et absolue perfection ! L'intermède a nui à la pièce. Le soir, l'ivresse de Saint-Saëns n'était pas dissipée, lorsque j'ai écouté d'une oreille encore absorbée les duos d'amour de *Lakmé*. Que Gondinet, Ph. Gilles, Léo Delibes me pardonnent mon hallucination ! Que l'orchestre de Léon Jehin, que Mme Lise Landouzy, MM. Codou et Dangès excusent mes instants de distraction ! Je rends justice aux morts et aux vivants, mais je n'étais point parvenu en quelques heures à effacer les impressions vives du Saint-Saëns interprété par Mme de Serres.

Lundi 10 *septembre.* Le septuor quotidien a exécuté avec sa maîtrise coutumière l'Ouverture de *Don Juan* , une fantaisie sur *Coppelia*, le délicieux *Panis angelicus* de César Franck, etc. Le passe-temps qui a suivi nous a offert un régal archaïque de choix : *Le Meunier*, ancien ballet comique en un acte, arrangé par M. V. Natta, le maître de ballet du Cercle, musique du regretté Alexandre Luigini.

Mardi 11 *septembre.* Je n'ai rien voulu entendre de la journée dans ce mouvement perpétuel de la musique aixoise, ni l'orchestre roumain de M. Bothé, qui aide agréablement à savourer le café d'une heure à deux, ni le septuor auquel Mlle Jane Franquin prêtait son concours ; je me réservais pour les *Contes d'Hoffmann*, de Jules Barbier et Jacques Offenbach, opéra fantastique de grand calibre qui était annoncé pour la représentation du soir. Mes souvenirs remontaient au printemps de 1881 : je me rappelais mon enthousiasme d'alors pour la poésie du livret, pour l'inspiration du compositeur dans un genre qu'il avait peu cultivé depuis la *Chanson de Fortunio*, pour l'orchestration puissante réalisée par Ernest Guiraud qui en avait été chargé après la mort d'Offenbach, pour la virtuosité de Mlle Isaac, trop tôt enlevée au théâtre, comme la créatrice de Lakmé, Mlle Van Zandt. Comment Mme Lise Landouzy, qui dimanche avait si vaillamment chanté Lakmé, porterait-elle le fardeau de son quadruple rôle dans les *Contes d'Hoffmann* ? La représentation a été de tous points excellente. Mme Lise Landouzy n'a pas eu la moindre défaillance dans la tâche bravement assumée, brillamment accomplie. Son succès a été partagé d'abord par la partition touffue, sans la moindre ride, demeurée fraîche et jeune en face de tant de vieillesses précoces, puis par les autres interprètes, Mme Deschamps-Jehin, qui a fait sonner sa belle voix dans la scène unique du fantôme, Mme Fobis, MM. Codou, Rothier, dont chacun mériterait un éloge spécial.

Mercredi 12. Le touriste évincé a revendiqué ses droits auprès du mélomane, qui les a reconnus.

Jeudi 13. La fugue s'est prolongée jusqu'au jeudi soir. Le cinquantenaire musical de Saint-Saëns, commémoré le dimanche 9 par un « Hommage », a été célébré pompeusement par un festival sous la direction de Léon Jehin, avec le concours de Mme Deschamps-Jehin, Rothier de Mauborget et Himbert Kiemlé, de MM. Codou et Dangès, de l'orchestre et de la chorale du Cercle. Imposant spectacle donné dans la salle du théâtre : public choisi, élégant et recueilli ; exécution remarquable, bien qu'un peu improvisée ; effet moindre que celui de l'Hommage. La pianiste, qui a nuancé avec goût le Concerto en *sol* mineur, a été bien audacieuse de s'attaquer au *Wedding-Cake* que la majorité des auditeurs avait dans les oreilles avec le doigté et le style de Mme de Serres (Montigny-Remaury). Il est bien osé de braver après peu de jours de pareilles comparaisons ! Au programme, très chargé, figuraient encore la Symphonie en *la* mineur, œuvre de jeunesse que je me rappelle avoir entendue comme étudiant au *Gewandhaus* de Leipzig, la *Jeunesse d'Hercule*, le Prélude et cortège de *Déjanire* et le *Déluge* dans son intégrité, depuis le beau prélude, dont le solo de violon, admirablement joué par M. O. Tourret, a soulevé des tempêtes de bravos, jusqu'au chœur final. La harpiste, Mme Provinciali, s'est surpassée. En dépit d'inégalités, l'ensemble a été apprécié comme il le méritait, et notre grand musicien a encore une fois démontré par de nombreux exemples que son talent si varié est encore supérieur à sa renommée mondiale.

Et sur ce, cher ami, je quitte le théâtre du Cercle d'Aix pour le théâtre des fouilles d'Alise-Sainte-Reine. Saint-Saëns m'a empêché d'y aller dès hier rejoindre mon confrère Cagnat qui, de sa voix de chanteur, les expliquait aux incompétents comme moi. J'aurai pour me guider le commandant Espérandieu, correspondant de l'Institut, directeur des fouilles, et l'ombre de feu Maximin Deloche, mon prédécesseur à l'Institut, un musicien dont j'ai donné une caractéristique que la *Revue Musicale* a bien voulu accueillir.

Votre affectionné,

HARTWIG DERENBOURG.

Notes de Bibliographie musicale : Aaron et Gafori (XV[e] siècle)

La Bibliothèque municipale de Nice possède, entre autres volumes sur la musique, trois incunables célèbres du XVI[e] siècle. Ce sont trois *in-folio* d'une cinquantaine de pages chacun, d'une impression nette, mais quelquefois difficile à lire à cause des abréviations, des signes et des lettres qui ne sont plus usités et des enjambements sans trait d'union d'une partie des mots que la ligne n'a pu contenir en entier, procédé utilisé même dans les titres pour conserver leur symétrie. Ils contiennent de nombreux tableaux synoptiques, des images sans perspective, et des exemples de musique (portée de cinq lignes avec, comme figures de notes, la *maxime* ⟛, la *longue* ꟼ, la *brève* ▫, la *semi-brève* ◇, la *minime* ♦, la *semi-minime* majeure ♦ ou mineure ♦). Ils traitent tous les trois à peu près des mêmes sujets. Ils débutent ou se terminent par des vers latins ou italiens servant de préface ou d'épilogue. Voici les titres de ces ouvrages. Je les donne en entier, car j'ai remarqué qu'ils ont été souvent altérés quand on les a reproduits. Ils affectent sur la première page une forme triangulaire, en cul-de-lampe :

1° TOSCANELLO *in musica di messer Piero Aron fiorentino del ordine hierosolimitano et canonico in Rimini. Nuovamente stampato*, etc. Ce livre, rare et important, a eu trois éditions du vivant de l'auteur, en 1523, 1529 et 1539. L'exemplaire de Nice porte la date du 19 mars 1539. Il est écrit en italien. Les chapitres, souvent très courts, sont contenus dans 2 *livres*. Quelques titres donnent une idée suffisante des sujets traités :

Premier livre : Louange, origine et définition de la musique ; *de la musica mondana, humana e instrumentale ;* les voix et les instruments ; *de la intelligenza del modo ;* majeur, mineur, temps, prolation *perfetto* et *imperfetto ;* les notes, les signes, la syncope ; *cognitione et modo di cantar segni*, *contra a segni necessarii.*

Deuxième livre : *tuone*, *semituone*, *dittono dia tritone*, *dia tessaron*, etc. ; diapason, chromatico, enarmonico ; proportions arithmétiques, géométriques, harmoniques ; monocorde ; accord des instruments ; contre-point, etc. A noter qu'Aron est un des premiers théoriciens qui admettent la non-préparation de l'accord de *triton* (*fa* ♮-*si* ♮.) Les règles et les exemples sont inscrits dans des tableaux dessinés en forme d'arcatures, semblables à ceux que l'on a coutume de représenter comme les Tables de la Loi. Ces tableaux, ainsi que les règles,

sont au nombre de dix et de six, comme les commandements de Dieu et de l'Eglise.

Sur la première page du livre, une gravure, quelquefois reproduite, représente Pierre Aron assis dans sa chaire et ses disciples debout devant lui. Au premier plan, des instruments de musique sont posés sur une table. Comme indications d'impression il y a : *stampato in Venezzia per Marchio Sessa.*

2° *Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii laudensis regii musici : ecclesie mediolanensis phonasci materna lingua scriptum.*

Les mots *ecclesie* et *phonasci* sont terminés par des signes abréviatifs impossibles à reproduire. On trouve souvent ce titre divisé en deux parties après le mot *musice*, chaque moitié titulant un ouvrage différent, le premier datant de 1508 (Milan), le second de 1518 (Milan). L'exemplaire dont je parle porte la date de septembre 1508. Il est en italien. L'impression en est remarquable. Les exemples de musique sont plus rares que dans le précédent ouvrage, et plus grossièrement gravés, mais les tableaux sont aussi nombreux et souvent encadrés d'ornements curieux. Le frontispice représente l'auteur, Gaforius, Gaforio ou Gafforio (Lodi 1451, Milan 1522), assis en face de ses élèves. Il a à sa droite 3 tuyaux d'orgue de hauteurs proportionnelles aux nombres 3, 4 et 6 qui les surmontent, et à sa gauche 3 lignes horizontales également proportionnelles aux nombres 3, 4 et 6 qui les suivent. Ces emblèmes et ces chiffres veulent certainement représenter une *proportion harmonique.* Au-dessous des 3 lignes un compas est ouvert. On sent bien dans la représentation de ces symboles en première page le besoin de bluff et l'amour du compliqué des musiciens et théoriciens de cette époque, car la *proportion harmonique* n'a en réalité avec la musique proprement dite que des rapports assez éloignés. A la dernière page un moine assis trop bas est représenté appuyant ses mains sur le clavier d'un orgue dont les tuyaux apparents contiennent des indications. Le dessin en est très primitif.

Cet ouvrage n est pas le plus important de Gaforio, dont on cite surtout la *Practica Musica* (1496). Mais on y trouve, comme dans ce dernier, un exposé plus complet et plus clair du système de musique que nous fait connaître Jean Tinctoris dans ses écrits, les premiers de ce genre qui auraient été imprimés (milieu du xve siècle). Il est divisé en 5 parties appelées *traités*, et 67 chapitres dont les titres sont à peu près les mêmes que ceux du livre d'Aron. Il porte à la dernière page les indications suivantes : *Impressum mediolani per Gotardum de pōte anno salutis*, etc. (1508). La marque d'imprimerie, en blanc sur fond noir, rappelle celle plus connue d'Ottaviano Petrucci ; une croix de Lorraine surmontée d'un P et perpendiculaire au diamètre horizontal d'une circonférence ; sous ce diamètre, la lettre G.

3° Musica theorica *Ludovici Foliani mutinensis : docte simul ac dilucide pertracta, in quaquam plures de harmonicis intervallis : non prius tentatæ continentur speculationes.*

Ce traité, peu connu et peu cité, est écrit en latin. Comme date et indication d'impression, il porte à la dernière page : *Venetiis per Io. Antonium et fratres de Sabio anno Domini MDXXIX mense julii.* Il est divisé en 3 parties ou *sections* dans lesquelles il est traité des proportions musicales, des consonances et de la division du monocorde. Il ne nous apprend rien de plus que les ouvrages précédents.

On sait peu de chose sur l'auteur, Ludovicus Folianus ou Fogliano. Plusieurs grands dictionnaires n'en font pas mention.

Je dois citer encore, à cette bibliothèque, un livre qui n'a comme valeur que son ancienneté (Rome, 1657) et dont Burney parle désavantageusement. (Il est très abîmé, je n'ai guère pu le compulser.) Il s'agit du traité intitulé : *Regoli di musica*, en six *traités* de Giovanni d'Avella. Il y est question du plain-chant, du chant, du contre-point, de la composition, etc.

Et je mentionnerai enfin un ouvrage beaucoup moins rare et beaucoup moins ancien qui a pour titre : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origina fino al presente opera di Stefano Arteaga madridense* (2 vol. ; Bologne, 1783). On a parlé trop souvent de ce livre intéressant pour m'y arrêter davantage. EDOUARD PERRIN.

Actes officiels et informations.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE. — Selon l'usage qu'elle suit depuis neuf ans, l'Université de Grenoble, sous la direction de MM. Morillot et Besson, professeurs à la Faculté des Lettres, a organisé, pendant ces derniers mois, des *Cours de vacances*, pour les étudiants étrangers. Nous sommes très heureux de constater que dans le programme de ces cours une place a été réservée à la musique : M. Allix, qualifié entre tous pour une telle œuvre, a fait des conférences très appréciées sur la chanson populaire en France, sur J.-Ph. Rameau et sur Berlioz.

TOURS. — Par arrêté préfectoral en date du 18 septembre, M. Chaigne (Louis) a été nommé professeur de solfège élémentaire à l'Ecole nationale de musique de Tours, en remplacement de M. Roujon, démissionnaire.

DOUAI. — Par arrêté en date du 14 septembre de M. le Préfet du Nord, M. Penable, 1[er] prix du Conservatoire national de musique, est chargé du cours de cor-saxhorn-alto à l'Ecole nationale de musique de Douai.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra*.

Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 août	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	18.026 41
22 —	*Faust.*	Gounod.	19.253 76
24 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	16.530 41
27 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	16.678 41
29 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	16.875 76
31 —	*Faust.*	Gounod.	18.430 41
3 septembr.	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	16.122 41
5 —	*Les Maîtres Chanteurs.*	R. Wagner.	15.029 76
7 —	*Roméo et Juliette.*	Gounod.	16.480 41
10 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	16.172 41
12 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	18.007 76
14 —	*Aïda.*	Verdi.	19.283 91
17 —	*Faust.*	Gounod.	21.296 91
19 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	16.682 71

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 août au 19 septembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
1er septembr.	*Manon.*	Massenet.	8.659.50
2 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.122 50
3 —	*Le Domino Noir.*	Auber.	2.546 »
4 —	*Le Roi d'Ys.*	E. Lalo.	2.883 50
5 —	*Les Noces de Jeannette. — Lakmé.*	V. Massé. L. Delibes.	5.483 50
6 —	*Manon.*	Massenet.	6.140 50
7 —	*Carmen.*	Bizet.	6.267 50
8 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	6.662 50
9 —	*Lakmé. — Les Noces de Jeannette.*	L. Delibes. V. Massé.	4.980 50
10 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	2.917 »
11 —	*Mireille.*	Gounod.	5.092 50
12 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	6.299 50
13 —	*Werther.*	Massenet.	8.872 50
14 —	*Carmen.*	Bizet.	8.291 50
15 —	*Le Barbier de Séville. — Le Chalet.*	Rossini. Adam.	7.707 »
16 —	*Mireille.*	Gounod.	5.079 50
17 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.510 »
18 —	*Manon.*	Massenet.	9.106 50
19 —	*Carmen.*	Bizet.	7.741 50

— *La Société J.-S. Bach* sous la direction de M. Gustave Bret, donnera, la saison prochaine, six concerts mensuels d'abonnement avec soli, orchestre et chœurs, pour lesquels elle s'est assuré le concours d'artistes français et étrangers les plus réputés. Au programme du premier concert, fixé au vendredi 16 novembre, figurera la première partie de la *Passion selon saint Jean* avec le célèbre ténor George Walter dans le rôle de l'Évangéliste. Les demandes d'inscription ou de renseignements peuvent être adressées dès maintenant à M. Daniel Herrmann, 9 *bis*, rue Méchain.

— L'Ecole Niedermeyer (Boulogne-sur-Seine) va s'organiser pour être en mesure, dès la rentrée de l'année scolaire, de recevoir comme internes les élèves des classes de musique du Conservatoire.

Par sa situation aux portes de Paris, elle offre au point de vue de l'hygiène toute garantie pour les familles. Par les résultats artistiques qu'elle a obtenus depui 53 ans, elle est à même d'assurer aux élèves, par son milieu musical et des répétitions suivies, toute chance de réussite dans les concours. Les concerts que donne l'École leur permettront de mettre en lumière leur jeune valeur, tout en leur apportant une émulation stimulant leur travail.

L'Ecole Niedermeyer compte également ouvrir des cours préparatoires aux examens du Conservatoire. Elle conservera cependant son ancien programme.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N°s 19-20 (sixième année) 15 Octobre 1906.

Encore le vandalisme musical. — La « Ballade » de Zabel, pour harpe à pédales.

Nous avons sous les yeux la lettre suivante qui, au point de vue pratique, n'a plus qu'un intérêt rétrospectif, mais qu'il convient cependant de publier, parce qu'elle touche à une très importante question de principe sur laquelle les lecteurs de la *Revue musicale* connaissent bien notre sentiment.

Au moment où le Conservatoire reprend ses études et rouvre ses cours, nous espérons qu'on ne verra plus reparaître des habitudes qui ont déjà été condamnées et que nous pensions abolies depuis longtemps :

Monsieur,

Je crois devoir vous signaler un fait qui se passe au Conservatoire de Paris et qui nous intéresse particulièrement : il s'agit de la « Ballade » de Zabel.

Cette œuvre a été choisie comme morceau de concours de la classe de harpe à pédales, pour 1906. Or, par suite d'une série de transformations inexplicables, cette Ballade a cessé d'être celle de Zabel pour devenir un morceau nouveau, résultat de toute une collaboration multiple : un prélude y a été ajouté de trois pages environ ; en outre, de nombreuses modifications ont été apportées dans le corps du morceau, qui en changent totalement le caractère et l'exécution.

Toutes ces transformations ont été faites à l'instigation de..

Tout cela présente les caractères d'une contrefaçon d'œuvre d'art, qui est, il me semble, une atteinte inadmissible à la protection de la propriété artistique, et qui lèse indiscutablement tous les ayants droit à cette œuvre, soit Zabel, soit ses éditeurs.

J'ai cru devoir vous signaler ce fait ; il faudrait empêcher de semblables agissements, bien extraordinaires de la part de professeurs qui sont eux-mêmes des auteurs.

Veuillez agréer, etc....

P. DE M.,
Rédacteur à la Revue musicale et littéraire.
Paris.

Pour bien montrer qu'il s'agit à nos yeux d'une question de principes et non d'une question de personnes, nous avons tenu à supprimer deux noms propres de cette lettre.

Que le Conservatoire s'interdise désormais toute velléité de dérangement dans les textes musicaux ! Il doit se rappeler que sa fonction est de *conserver* et non de *déranger* les œuvres qu'il fait étudier par ses élèves. Il est dirigé par un compositeur délicat, dont le goût est une garantie.

Notre supplément musical.

UN CANON DE HAYDN. — CHORAL ET PRÉLUDE DE MARX.

Le mot *canon*, transcrit du grec en français, signifie *règle*, *modèle*. Certaines compositions musicales portent ce nom parce que la première voix qui chante sert de *modèle* à toutes les autres parties, qui ne font que la répéter, sans commencer en même temps. Un canon est, en somme, une mélodie qui se sert à elle-même d'accompagnement. Notre chanson populaire : *Frère Jacques, dormez-vous ? sonnez les matines*, en est un exemple à la fois très connu et charmant. La maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig, mentionne sur son grand catalogue « 45 canons de J. Haydn ». Comme nous désirions les acquérir, il nous fut répondu que ces pièces n'étaient plus dans le commerce. Cela n'a fait qu'augmenter notre désir de les lire. Nous les avons cherchées, et en avons trouvé cinq (dont un canon *à l'écrevisse* ou *à rebours*) à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Nous en avons déjà publié un ; nous en donnons aujourd'hui un deuxième. Chacun de ces canons est écrit sur deux ou trois mots, tirés des commandements de Dieu. Nous avons dû ne pas nous borner à traduire le texte, mais l'étendre un peu. Il faut bien le dire, on ne trouve pas toujours dans ces opuscules la grâce et l'élégance aisée qui caractérisent la manière habituelle de Haydn. Çà et là, il y a quelques frottements entre les parties, quelques rencontres de notes qui surprennent. Haydn les écrivit en 1791 pour l'université d'Oxford, qui venait de lui décerner (sans examen!) le titre de « docteur en musique ».

Le choral que nous donnons à la suite est écrit dans le mode mixolydien des modernes (*sol-sol*), mais avec un fa ♯, ce qui le rend identique au mode ionien (*ut-ut*). Il suffit en effet de diéser le *fa* ♯, dans un mode diatonique quelconque, pour l'assimiler au mode qui est une quarte au-dessus ou une quinte au-dessous. Marx a harmonisé ce choral à 4 parties, selon la méthode de Bach, et l'a fait précéder d'un prélude écrit pour orgue, mais intéressant à jouer au piano, pourvu que la main droite sache à propos venir en aide à la main gauche. C'est une œuvre décorative, où il y a un peu de tendance au parafe, mais où on sent le praticien sûr de son métier. Ces deux pièces font partie d'un répertoire qui, aujourd'hui, n'est plus dans le commerce : l'*Evangelisches Choral-und Orgelbuch* de A.-B. Marx, Berlin, 1832, chez G. Reimer. Organiste et compositeur distingué, Marx est l'auteur d'un grand ouvrage de théorie musicale récemment réédité par M. Hugo Riemann : *La doctrine de la composition musicale*, 4 vol. en all., Leipzig, chez Breitkopf, 1903.

La chasse et la musique. — Le cor.

Le cor de chasse et les anciens rois de France. — Musique de chasse. — Le cor, instrument d'orchestre. — Le cor d'harmonie — Les sons bouchés. — Emploi du cor par Hændel, Mozart, Schubert, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Rossini.

Voici, d'après les travaux les plus récents, l'esquisse d'une monographie sur un très bel instrument auquel la saison actuelle donne une sorte d'actualité.

Le cor, à l'origine, servit à donner des signaux de chasse. Dans cette fonction, il est difficile de dire à quelle date précise il a remplacé le plus ancien cornet de bois, de corne ou d'ivoire, qui se rapprochait davantage du bugle.

Le roi Louis XI ordonna, pour la statue qui ornerait son tombeau, qu'il serait représenté avec le costume d'un chasseur ayant son cornet à son côté. Dufouilloux dédia un traité sur la vénerie à Charles IX, qui avait lui-même écrit un ouvrage sur le même sujet ; il y fait l'éloge du cornet. Dans les gravures sur bois qui ornent cet ouvage et dans les miniatures du manuscrit projeté pour Louis XI, le cornet paraît n'avoir qu'un seul anneau de spirale, ce qui ne lui permettait de produire que peu de notes (1).

Dans l'édition de Dufouilloux publiée en 1628, le roi et les seigneurs de la Cour sont représentés avec des cornets ayant un second demi-cercle au milieu.

Louis XIII, qui aimait passionnément la chasse au renard, inventa un appel pour distinguer cet animal ; cet appel contient plusieurs notes, ce qui prouve que l'instrument avait été perfectionné en augmentant la longueur. Louis XV et son grand veneur, M. de Dampierre, composèrent ou recueillirent le grand nombre d'appels et de *fanfares* employés dans les chasses royales et qui sont encore usités aujourd'hui.

Le cor de chasse, ou pour mieux dire la trompe de chasse, diffère du cor d'orchestre ou d'harmonie par ce qu'il consiste en une spirale ininterrompue de trois tours suffisamment grands pour être portés obliquement autour du corps en reposant sur une épaule et en passant sous le bras opposé. Les mains sont ainsi laissées libres, et l'on peut facilement porter l'embouchure aux lèvres par un seul mouvement.

Il y a trois sortes d'airs de chasse :

1° Les *tons de chasse*, au nombre de trente et un ; ils sont destinés à exciter les chiens, à donner un avertissement, à appeler à l'aide et à indiquer les circonstances de la chasse ;

2° Les *fanfares*, dont il existe une pour chaque animal, et plusieurs pour le cerf, selon son âge et ses andouillers (l'*andouiller* est une petite corne qui vient au bois de l'animal) ;

3° Les *airs de fantaisie*, exécutés comme signes de joie ou après une heureuse chasse ;

Les appels les plus connus sont : la *réveillée*, le *lancé* et le *relancé* ; le *hourvari* (en défaut) ; le *débuché* ; le *votseleste* (quand on trouve la trace fraîche de l'animal), l'*hallali* et la *mort*.

(1) Nous n'avons jamais eu occasion d'essayer ou de faire essayer un de ces petits cornets. Il ne devait donner que deux notes avec assez de facilité : tonique et dominante ; fait qui nous a été démontré par les personnes jouant le schofar hébraïque.

En fait de fanfares il y a la *royale*, sonnée pour un cerf dix cors, inventée par Louis XV ; la *petite royale*, pour les sangliers ; diverses autres pour distinguer le loup, le renard, la belette, le lièvre, et la *fanfare de saint Hubert*, que l'on ne sonnait que le jour de la fête du patron de la chasse.

La troisième série se rapproche plus que les autres d'exécutions musicales régulières, et sert de transition entre l'emploi du cor comme signal et comme instrument musical. Ces airs sont nombreux et variés et portent des noms de personnages royaux ou de chasseurs distingués. *Donner du cor* était le terme usité pour l'action de jouer ou de sonner du cor.

Le rôle de la trompe de chasse dans l'orchestre a été des plus restreints. Cependant, de temps à autre, on l'emploie dans certaines compositions ; sa tonalité est *ré* ♭ ou *mi* ♭ .

*
* *

L'introduction des cors dans l'orchestre en France est attribuée à Gossec. Etant encore très jeune, on lui demanda d'écrire deux airs pour les débuts de Sophie Arnoult à l'Opéra, en 1757, et dans ces airs il introduisit des parties obligées pour deux cors et deux clarinettes ; ce dernier instrument était aussi entendu pour la première fois (il ne s'agit ici que de l'opéra français). Lotti et Scarlatti l'introduisirent en Italie et furent suivis par Nasse et Alberti. Il doit avoir été précédemment employé en Allemagne, puisqu'il apparaît fréquemment dans les partitions de J.-S. Bach, qui mourut en 1750. Il y a un air accompagné par le cor de chasse (*Corno da caccia*) dans la messe de Bach en *si*.

Il fut employé pour la première fois en Angleterre, en 1720, par l'orchestre de Haymarket, lors de l'exécution de *Radamisto*, de Hændel. On fit bien des objections quand on l'entendit pour la première fois ; on le trouvait grossier et vulgaire, et on se livrait à des critiques sévères sur *l'introduction d'un instrument rustique et éclatant* au milieu des voix mélodieuses des hautbois et des violons. — Il est curieux de remarquer combien l'expérience a renversé ce jugement prématuré et tout à fait fautif ; les sons tendres et particuliers du cor contrastèrent admirablement avec ses voisins de l'orchestre en donnant les bases de fondations solides par l'harmonie dans les accords et les notes tenues. Pour vaincre le préjugé, lorsque le cor fut à son origine transporté en Allemagne, et qu'il devint, de trompe de chasse, un des instruments de l'orchestre, on imagina d'introduire une sourdine ou étouffoir dans le pavillon, afin d'en adoucir le son ; on les construisit d'abord en bois, puis en carton.

C'était la coutume de produire un effet semblable dans le hautbois en remplissant de ouate le pavillon ; ce moyen suggéra à Hampl, corniste célèbre de la cour de Dresde en 1770, l'idée de faire la même chose pour le cor.

A sa grande surprise, l'insertion du tampon de coton élevait le diapason de l'instrument d'un demi-ton. Frappé de ce résultat, il employa sa main au lieu du tampon et découvrit, le premier, le moyen d'obtenir artificiellement les notes qui comblaient les intervalles. Les notes ainsi obtenues furent appelées : *notes de la main*, et l'instrument lui-même fut appelé : *le cor à main* (*Handhorn*). Sir John Hawkins mentionne un concerto joué par un artiste nommé Spandau, avec les notes de main, en 1773, adoucissant le son par l'application de ses doigts dans les différentes parties du tube.

La méthode de boucher le cor ne consiste pas à introduire le poing fermé dans

le pavillon, mais la main ouverte avec les doigts fermés ensemble à peu de distance de la perce. En retirant les doigts, les sons naturels se produisent de nouveau Le degré dans lequel le cor est bouché n'est pas le même pour toutes les notes. Il y a le *demi-bouché* et le *bouché complet*. Dans le premier, en levant la main, le pavillon seul est bouché ; dans le second la main est introduite aussi loin que si elle voulait empêcher le passage de l'air. Entre les notes *bouchées* et les notes *ouvertes*, il y a une différence évidente qu'il est impossible de supprimer totalement, mais qui peut être suffisamment modifiée de façon à ne point offenser l'oreille. On y arrive en soufflant doucement les notes ouvertes de façon à réduire le contraste de leur sonorité avec le caractère étouffé de celles qui sont modifiées à l'aide de la main.

Il existe une grande différence d'opinion quant à la supériorité du simple cor à main sur l'instrument moderne pourvu de pistons. Il paraît certain que la légèreté et la faculté vibratoire du premier, ajoutées à l'absence d'angles et de sinuosités dans la perce, ajoutent matériellement au brillant du son ; mais d'un autre côté, dans les passages mélodiques rapides tels qu'il est maintenant de mode de les écrire, l'alternative des notes bouchées et ouvertes tend à produire de l'incertitude et de l'inégalité. Les anciens compositeurs, et notamment Mozart, semblent avoir connu ce fait, et ont employé les notes ouvertes et bouchées en connaissance de cause en leur donnant à remplir des effets spéciaux. Maints exemples pourraient être donnés de l'effet triste et pénétrant des notes bouchées, judicieusement employées. Un compromis convenable des deux formes a été adopté en fixant deux pistons sur la coulisse d'accord. Cette innovation a été ingénieusement appelée : *Sautcrelle*, et peut être aisément enlevée quand l'emploi du cor simple est préférable.

M. Font a imaginé une *action glissante* comme celle du trombone ou de la trompette, c'est-à dire une coulisse en place de pistons ; par ce moyen les notes peuvent être haussées ou baissées selon le désir de l'exécutant ; ce procédé excellent, qui donnerait au cor la correction enharmonique possédée par le trombone, ne paraît pas avoir attiré l'attention qu'il mérite (1).

L'échelle du cor consiste en un son fondamental, et les harmoniques consécutifs ou sons supérieurs partiels d'un tube ouvert de seize pieds. On le décrit généralement comme ayant une forme conique ; mais on a ingénieusement démontré naguère qu'une forme quelque peu différente, avec ses contours hyperboliques, est exigée pour produire des relations harmoniques correctes, parce que l'embouchure n'est pas appliquée exactement au sommet du cône, mais un peu plus bas.

Le cor est rarement joué seul dans l'orchestre. Il en faut deux au moins, mais le plus ordinairement il y en a quatre.

Chaque grand compositeur, depuis Hændel, a écrit volontiers pour le cor.

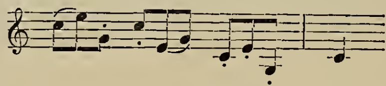
Un spécimen caractéristique de ce maître se fait voir dans son *Allegro and Pensieroso*, où le chant de basse : *Mirth*, *admit me oj they crew*, est embelli par un brillant accompagnement en arpèges montant à l'*ut* du sommet. Ce solo, quoique conservé parmi les partitions orchestrées et joué assez souvent, ne se

(1) Théoriquement, c'est excellent, admirable mais pratiquement il n'en est pas de même. Ce qui se fait facilement sur un trombone ténor ou un trombone basse devient très difficile sur un trombone-alto, à plus forte raison sur un cor ou sur une trompette, où les positions se trouvent de plus en plus rapprochées.
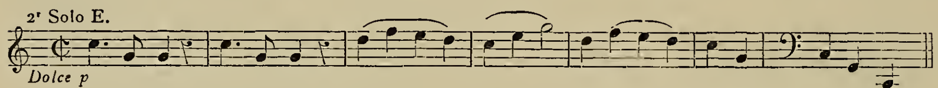
trouve pas dans la partition de la Société allemande Hændel, ni dans l'édition d'Arnold de cette œuvre ; en sorte que, bien que traditionnellement attribué à Hændel, il peut être une addition subséquente.

Mozart même, quand ses ressources d'orchestre sont limitées, emploie presque toujours deux cors. Il a écrit pour eux avec le tact le plus sûr et le jugement le plus parfait, introduisant rarement des notes bouchées, excepté quand il veut rendre un effet particulier. On peut aisément voir des exemples de ce qui précède dans ses Symphonies, Ouvertures et Opéras. Il a, de plus, écrit trois concertos pour orchestre avec cor obligé, et une grande quantité de musique concertante pour deux cors et des instruments à anche. Toutes ces compositions sont éminemment aptes au *cor à main*, dont il a parfaitement étudié les qualités.

Beethoven en a été très prodigue, quoique singulièrement cruel et exigeant pour les cors, notamment dans la *sonate en fa* pour cor et piano ; le *sestetto* pour instruments à cordes avec deux parties de cor obligées ; ce morceau est notamment si difficile qu'on ne le joue presque jamais ; enfin le *septuor* qui contient un passage fatigant en triolets pour les cors en *mi* ♭ :



Beethoven lui donne toujours une place très importante dans toutes ses œuvres ; le passage le plus remarquable est le solo de second cor, dans l'ouverture de *Fidelio*, en *mi* :



Dans l'avant-dernière mesure, il y a un saut d'une douzième du *sol* des dessus à l'*ut* de la basse ; mais les cornistes dénaturent évidemment l'intention du compositeur en descendant simplement d'une quinte et en complétant ainsi l'accord parfait. Dans la *Symphonie héroïque*, le trio est écrit pour trois cors en *mi* ♭ jouant en notes bouchées.

La grande symphonie en *ut* de Schubert débute (n° 9) par un passage de huit mesures pour deux cors à l'unisson qui produisent un bel effet, accompagnés par les cordes seules dans l'*andante* de la même œuvre, un peu avant la reprise du sujet principal.

Mais personne n'a surpassé Weber dans l'emploi magistral du cor. Evidemment il l'aimait plus que toute autre *voix* dans l'orchestre. Le commencement superbe de l'ouverture d'*Obéron*, les notes lugubres dans celle de *Freyschütz*, ainsi que le charmant *obligato* sur le *Chant de la Sirène*, montrent qu'il en appréciait pleinement la valeur, non seulement comme instrument mélodique, mais encore comme source d'étranges et nouveaux effets esthétiques.

Feu Charles Lévêque, l'éminent esthéticien, voulut bien, il y a quelques années, nous communiquer quelques documents ; nous y trouvons ces lignes relatives au cor :

« M. H. Blaze de Bury raconte dans un de ses livres qu'un jeune homme épris de musique, et de musique pittoresque romantique, alla voir Weber et eut avec ce maître un entretien au sujet de l'orchestration du *Freischütz* ; j'en extrais les lignes suivantes :

« Dans le *Freischütz*, disait Weber, deux éléments sont en présence : la vie de « chasse et l'action des puissances démoniaques, que Samiel personnifie. « J'avais tout d'abord à m'occuper des sonorités caractéristiques de ces deux « éléments... Pour peindre la vie forestière, la vie de chasse, cette couleur tonale « était aisée à découvrir, les cors me la livraient ; » et le jeune interlocuteur de « répondre : — Ces mélodies du cor ainsi répandues dans tous les cas se rap- « portant au caractère général de l'ouvrage, devaient, en effet, vivement impres- « sionner le public. Où les cors ne figurent-ils pas ? Je les trouve dans l'*adagio* « de l'ouverture, dans le grand trio avec chœur du premier acte, dans le second « finale et dans le troisième acte à chaque instant. — Oui, certes, continua Weber, « et si j'eusse obéi à ma seule impulsion, je les aurais mis partout où Max et « Casper se montrent ; mais j'ai craint d'abuser à la fin d'un tel moyen, d'autant « plus que le sujet de *Freischütz* n'est pas là tout entier... »

En effet, Weber avait aussi à évoquer musicalement les esprits des Ténèbres. Et il chercha des sonorités sinistres ; où les trouva-t-il ? Il nous l'apprend lui-même :

« Les sonorités sombres ne manquaient pas. Il ne s'agissait que de les « amalgamer. Les violons, les violes (altos), et les basses m'offraient leurs réso- « nances graves, la clarinette ses notes lugubres ; j'avais la plainte des bassons, la « voix profonde des cuivres, les timbales à l'aigu ou leurs roulements sourds... »

(Extrait d'un article de feu Ch. Lévêque, *Revue philosophique*.)

La même chose, mais à un degré moins marqué, se retrouve dans Mendelssohn, qui fait, comparativement au précédent, un usage moins mélodique du cor, mais qui, néanmoins, emploie beaucoup de ses moyens combinés et constants Cependant la phrase de début de l'ouverture du duo et du chœur de l'*Hymne de louange* et le nocturne dans le *Songe d'une nuit d'été* sont de notables exceptions.

Avec Rossini, fils d'un corniste, et corniste de talent lui-même, on peut dire qu'une nouvelle école commence. Il l'emploie volontiers pour ses mélodies, soit seul, soit à deux parties : l'ancienne méthode de Mozart est perdue, et les pistons deviennent essentiels pour les parties de cor des œuvres de Rossini. Dans *Guillaume Tell*, un effet spécialement goûté des auditeurs est celui du cor imitant l'*alpenhorn* (cor des Alpes) et produisant l'écho des montagnes suisses. Les passages en triolets rapides sont d'une grande difficulté comme exécution. L'exemple de Rossini semble avoir été suivi par Auber et beaucoup de compositeurs du XIXe siècle.

Quelques exemples à suivre ;

HAYDN : *Les Saisons*, deux parties de cor :

Vivace
Hautbois
f
Cors en *mi* ♭
Ténors et basses
Unisson
Hal- la- li !

L'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul est réputée un chef-d'œuvre pittoresque. M. H. Blaze de Bury a donné de cette symphonie une analyse aussi brillante qu'instructive dont j'extrais le passage suivant, pour terminer par quelques remarques de pure esthétique :

« Cette ouverture du *Jeune Henri* n'est point une méditation instrumentale sur « la chasse telle que Beethoven l'eût composée, c'est le tableau même d'une « chasse à courre depuis la quête jusqu'à la curée. L'aube s'éveille humide et « calme ; le musicien réunit ses cavaliers, leur fait trouver le pied du cerf ; ils le « lancent, galopent avec lui, le perdent, le cherchent, le retrouvent, le pour- « suivent plus vivement. La bête forcée se rend enfin. Un coup de timbale imi- « tant le coup de feu annonce qu'elle est frappée à mort ; un gémissement « douloureux s'exhale aussitôt couvert par un cri de victoire que tous les ins- « truments à vent entonnent à pleine embouchure ; on sait que les airs donnés « par la trompe doivent changer selon que la situation de la chasse l'exige ; « Méhul ne pouvait sans un contre sens se borner à un ou deux motifs prin- « cipaux. Il a donc réglé l'ordonnance de ses mélodies *sur celles du tableau qu'il* « *avait à peindre*, s'attachant à reproduire avec fidélité les divers appels « consacrés, et mis en toute valeur un effet employé déjà par Philidor dans *Tom* « *Jones* et par Haydn dans *les Saisons*. » (*Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1882, 487.)

Cette page pleine de verve, que nul autre peut-être ne serait capable d'écrire aujourd'hui (c'est toujours Ch. Lévêque qui s'exprime ainsi), veut être bien comprise. L'auteur ne pense aucunement que Méhul ait changé les instruments de l'orchestre en crayons et en pinceaux. Mieux que pas un de ses lecteurs, il sait que la musique est impuissante à peindre directement quoi que ce soit et, par exemple, « l'aube qui s'éveille humide et calme ». Ainsi, soyons assurés qu'à chaque ligne il admet, bien qu'il le sous-entende, le travail de l'imagination musicale. Ce phénomène psychologique s'accomplit à des degrés divers chez le compositeur, chez l'exécutant, chez l'auditeur, chez le critique. Il sera temps de l étudier un peu plus tard, et je l'ajourne, afin de n'en pas parler autant de fois que je vais examiner des timbres instrumentaux distincts. A cette heure, notons seulement que l'imagination musicale de l'auditeur est la faculté de l'esprit qui reconnaît un coup de fusil dans le coup de timbale indiqué par Méhul. Et pourquoi cette même imagination n'entend-elle pas plutôt un coup de marteau ou le choc d'un caillou contre une planche ! Parce que le sujet du morceau est une chasse ? Soit, supposons toutefois que le sujet ne soit pas annoncé : le morceau nous apprendra qu'il s'agit de chasse. Pourquoi ? Par les instruments vocaux, chantants, surtout par les fanfares des cors, qui d'après Helmholtz ont une analogie intime avec la voix humaine, remplaçant ici les trompes de chasse. Mais il n'est pas impossible de retrouver les origines vocales de la trompe de chasse et par conséquent du cor. C'est par des transformations successives et graduelles que la trompette et le cor sont devenus ce qu'on les voit aujourd'hui.

A. Hervé.

La musique et la magie (*suite*)

FOLKLORE MUSICAL. — I. LE MOINE D'AFFLIGHEM (d'après Engel, *Musical myths and facts*).

Pour atteindre son but, la série des contes populaires que nous donnons ici a besoin d'être complétée et de comprendre telle légende musicale dont l'inspiration est purement chrétienne ; sur le nombre, il en est plusieurs, comme on pouvait s'y attendre, qui sont fort belles ; mais elles sont familières à la plupart des lecteurs ; une ou deux cependant, qui sont moins bien connues, peuvent prendre place ici.

La légende du Moine d'Afflighem a quelque rapport avec la belle tradition des Sept Dormants. Si elle manquait d'intérêt pour le lecteur, on devra s'en prendre uniquement à la façon dont on la raconte, plutôt qu'à l'histoire même.

Vers la fin du onzième siècle, il advint en l'abbaye d'Afflighem, à Dendermonde, dans la Flandre orientale, une très merveilleuse aventure ; le pieux Fulgence étant en ce temps-là abbé du couvent.

Un jour, un moine à l'aspect très vénérable, que personne ne se rappelait avoir vu auparavant, s'en vint frapper à la porte du couvent, disant qu'il était de la communauté. Et Fulgence, le pieux abbé, lui demanda comment il se nommait, de quel pays il venait ; à ces mots le moine considéra l'abbé avec étonnement et lui dit qu'il appartenait à cette maison, dont il était sorti quelques heures auparavant... ; et comme l'abbé l'interrogeait encore, il répéta qu'il n'avait guère été absent que quelques heures : le matin de cette même journée, il avait chanté matines au chœur avec les autres frères ; mais, lorsqu'en chantant on était arrivé au psaume 89, où il est dit : « Car, devant tes yeux, mille ans ne sont pas plus que n'était la journée d'hier », ces mots l'avaient si profondément touché, que les chantres avaient quitté le chœur sans qu'il s'en aperçût, et qu'il était resté tout seul à sa place, absorbé par cette pensée ; et après être demeuré quelque temps à réfléchir de cette sorte, il avait entendu les accents d'une musique céleste : levant les yeux, il avait vu un petit oiseau qui chantait d'une voix si mélodieuse et si enchanteresse, qu'il s'était levé tout plein d'extase ; et, comme le petit oiseau s'était envolé au bois voisin, il l'avait suivi, et c'est à peine s'il était resté quelque temps dans le bois à écouter le chant céleste de l'oiseau : et pourtant il s'était, au retour, senti tout effrayé, car l'aspect du voisinage était si changé qu'il avait beaucoup de peine à le reconnaître. Et quand Fulgence, intrigué, entendit le moine parler ainsi, il lui demanda le nom de l'abbé, et aussi le nom du roi qui régnait sur le pays. Et quand le moine lui eut répondu et qu'il eut dit les noms, on s'aperçut, et tous s'en étonnèrent grandement, que ces noms étaient les noms d'un abbé et d'un roi qui avaient vécu trois cents ans auparavant. Le moine s'en effraya et il leva les yeux au ciel et il dit : « Maintenant, je le vois en vérité, mille ans ne sont pas plus qu'un seul jour devant le Seigneur. » En écoutant une belle musique, il ne s'était pas aperçu que trois siècles s'écoulaient ! Il demanda ensuite au pieux abbé Fulgence de lui administrer les saints sacrements ; il les reçut avec ferveur et il expira.

II. — L'art de siffler.

« Comment ! il fait de la musique avec sa bouche ! » s'écriait un naturel de la Birmanie, en voyant un missionnaire américain qui sifflait, et le missionnaire nota ce mot dans son journal, avec cette remarque : « Il est bien curieux que les Birmans ignorent totalement l'art de siffler » (1). Mais le simple Asiatique n'a-t-il pas pu s'étonner de rencontrer une chose qu'il jugeait choquante chez un monsieur qui était venu en Birmanie enseigner une religion nouvelle ?

Chez les Arabes il est, en général, mal reçu de siffler (*el sifr* en leur langue). Quelques-uns prétendent que la bouche du siffleur ne peut être pure de quarante jours ; d'autres sont d'avis que c'est Satan qui touche le corps de l'homme et le force ainsi à produire ce son malséant (2). Les naturels des îles Tonga, en Polynésie, croient que siffler est une chose choquante et peu respectueuse pour leurs dieux (3). En Europe, on trouve des gens qui ne veulent pas qu'on siffle certain jour de la semaine ou certain moment de la journée ; en quelques cantons de l'Allemagne du Nord, les paysans ont ce dicton que *siffler le soir c'est faire pleurer les anges*. Les paysans de l'Islande disent même que si l'on brandit autour de soi une canne, un fouet, une badine ou quelque chose qui fasse un son sifflant, on écarte de soi le Saint-Esprit, tandis que d'autres Islandais, qui pensent être affranchis des superstitions, donnent cet avis circonspect : *Ne le faites pas ; qui sait en effet ce qu'il y a dans l'air* (4) ?

Joseph Strutt, dans ses *Jeux et Passe-Temps anglais* (Sports and Pastimes of the England), rapporte les tours étonnants d'un siffleur qui montrait ses talents à la fin du siècle dernier sur la scène du Covent Garden Theatre. Le *Spectator* (vol. VIII, n° 570) donne d'amusants détails sur un habile siffleur qui tenait la taverne où fréquentaient surtout Addison et Steele ; l'écrivain termine sa description du talent surprenant de l'aubergiste, en recommandant à ses lecteurs d'aller à la taverne et de commander une bouteille de vin pour l'amour de l'art du sifflet.

Les Russes de l'Ukraine content l'étrange histoire d'un voleur-siffleur du temps jadis, dont le corps devait avoir des dimensions fabuleuses, car il avait coutume de s'asseoir, à ce que l'on prétend, sur neuf chênes à la fois. Cet illustre brigand avait un sobriquet qui signifie « Rossignol » et qu'on lui donna en témoignage de ses extraordinaires talents de siffleur. Quand un voyageur pénétrait dans la forêt qu'habitait le brigand Rossignol, mal lui prenait de n'avoir pas songé à faire son testament, car le brigand sifflait d'une façon si impressionnante, que nécessairement le pauvre voyageur tombait en défaillance ; le méchant siffleur arrivait alors et le tuait sans retard.

A la fin, un grand héros, qui était également un homme saint, nommé Ilja Murometz, vint dans la forêt pour soumettre le brigand Rossignol. L'ayant frappé d'une flèche, fait prisonnier et attaché à la selle de son cheval, il l'emmena à Kiev, à la cour du grand-duc. Même là, le siffleur enchaîné montra

(1) *Travels in South-Eastern Asia*, par Howard Malcolm. Boston. 1839, vol. I, p. 205.
(2) *First Footsteps in East Africa*, par Burton. Londres, 1856, p. 142.
(3) *An Account of the Natives of the Tonga Islands*. par Mariner et Martin. Londres, 1818, vol. II, p. 131.
(4) *Irelandic Legends, collected by Jon Arnason*, traduit par Powell et Magnusson. Londres, 1866, p. 631.

comme il était redoutable. Le grand duc, par pure curiosité, et peut-être pour voir si ses courtisans lui avaient dit la vérité, commanda au brigand de siffler devant lui. La grande-duchesse et tous les enfants royaux étaient là. L'homme se mit à siffler de telle façon et d'une puissance si surprenante que Vladimir et toute sa famille n'auraient pu éviter de mourir bientôt, si, voyant le danger, plusieurs courtisans courageux ne s'étaient élancés pour fermer la bouche au siffleur (1).

III. — L'Orgue merveilleux.

L'histoire qui va suivre se raconte chez les paysans des Pays-Bas. Il arriva une fois qu'un paysan de la province de Hainaut se rendit pour ses affaires au village de Flobeck, qui se trouve à une petite distance de Krekelberg. Comme il traversait la région plate et déserte qui est à quelques milles au sud-est de Flobeck, il entendit à quelque distance une musique très douce qui venait dans l'air ; il pensa donc qu'il lui suffirait de quelques pas dans la direction d'où venait la musique pour en découvrir l'origine. Il n'était pas allé bien loin qu'il vit un palais d'où sortait évidemment la musique charmante, ce qui l'étonna grandement. Mais, comme ce n'était pas un de ces poltrons qui se seraient signés et qui auraient pris la fuite, et que, tout au contraire, il avait décidé une fois pour toutes d'examiner le cas d'un peu plus près, il entra dans le palais.

Il monta un large escalier qui conduisait à l'appartement principal, ouvrit la grande porte et passa d'une pièce dans une autre : elles étaient toutes splendidement décorées et meublées avec la plus grande richesse. Mais nulle part il ne rencontra d'être vivant, et bientôt il vit clairement que les habitants festoyaient et dansaient dans une cour intérieure du palais. C'est de ce côté qu'il dirigea ses pas.

Assurément il y avait là une grande assemblée de gens à l'aspect bizarre qui dansaient avec les signes de la plus grande joie ; le musicien qui jouait avait sur ses genoux un instrument dont l'aspect était à peu près celui d'un orgue de Barbarie : cet instrument avait une longue manivelle que l'exécutant tournait de toutes ses forces. Lorsque ces êtres étranges virent que le paysan les observait, ils lui firent signe d'avancer ; il profita avec plaisir de l'invitation et prit place à côté du musicien, car il n'avait jamais de sa vie entendu de musique qui lui parût comparable à celle que l'homme tirait du merveilleux instrument. Cette musique était tantôt paisible et grave ; soudain elle bondissait dans les notes élevées, comme une harpe éolienne dont le souffle du vent fait vibrer les cordes, puis elle diminuait graduellement de force et, alors, sa douceur tirait des larmes à notre paysan ; — puis soudain elle redevenait très puissante.

Le paysan exprima son admiration dans les termes les plus vifs, ajoutant que rien au monde ne lui ferait plus de plaisir que la permission de tourner, ne fût-ce qu'un moment, la manivelle de l'orgue merveilleux. L'exécutant se montra bien disposé à lui accorder cette satisfaction, il lui mit l'instrument sur les genoux. Au comble du bonheur, le paysan tourna quelque temps la manivelle sans qu'aucun son en résultât. Il recommença à tourner avec plus de vigueur, et la musique délicieuse reprit.

(1) *Stimmen des Russischen Volks*, par P. von Götze. Stuttgard, 1828, p. 58.

« O Marie, Mère à jamais bénie! comme c'est exquis! » s'écria instinctivement le paysan transporté. Mais cette formule sembla chasser une musique du démon. A peine avait-il prononcé ces paroles que tout s'évanouit et qu'il se retrouva assis dans une lande inculte : il avait sur les genoux un grand chat dont il avait si vigoureusement tiré la queue, que le pauvre minet était encore en train de miauler de tout son cœur sur un mode tout à fait propre à déchirer les oreilles ; à la place où s'élevait le palais, il ne vit qu'un grand amas de poussière, et c'était tout (1).

Notes sur la musique orientale (*suite*).

Le piano portatif d'Afrique. — La musique chinoise.

Nous avons reçu de M. Ed. Perrin une lettre considérable, décrivant tous les instruments orientaux qu'un amateur de musique, M. Ant. Gautier, récemment décédé, a légués au musée de Nice; instruments chinois, japonais, hindous, persans, et de peuplades sauvages. Parmi ces derniers, se trouve celui que nous avons appelé « le piano portatif » des nègres d'Afrique, dont nous avons donné une photographie dans la *Revue musicale* (année 1905, p. 564) ; il est appelé, selon les pays, *Balafo*, *Marimba*, *Toccadores*, etc. C'est une série de lamelles de bois de densité différente sur lesquelles on frappe avec deux baguettes munies, à leur extrémité, d'un tampon ; au lieu d'être placées sur un plan horizontal, elles sont disposées en arc de cercle, dont les deux bouts sont reliés par une courroie un peu ample ; l'exécutant passe cette courroie derrière sa tête, si bien qu'il peut, en marchant, frapper sur son clavier. A propos de cet instrument, M. Perrin, que nous remercions vivement de sa communication, cite quelques lignes extraites du *Voyage à l'Ile-de-France* (lettre datée du 25 avril 1769), où Bernardin de Saint-Pierre semble caractériser le Balafo, tout en lui donnant un autre nom, visiblement inexact : « Ils (les noirs) aiment la danse et la musique. Leur instrument est le tam-tam : *c'est une espèce d'arc*, où est adaptée une calebasse. Ils en tirent une sorte d'harmonie douce (*sic*) dont ils accompagnent les chants qu'ils composent. » Dans l'instrument que nous avons fait connaître, il y a en effet, sous chaque lamelle de bois, une calebasse servant de résonateur. — Les instruments légués au musée de Nice ont été classés par M. Bensa, conservateur adjoint du musée.

— M. Pierre Aubry nous communique un bien curieux document sur la musique chinoise ; c'est un extrait du *Li-Ki* ou *Mémorial des rites* (exemplaire de l'Ecole spéciale des langues orientales vivantes, U, II, 39, Paris, 1853, in-4°), traduit en français par J. M. Callery. Cet extrait est trop considérable pour être ici publié, mais nous en retenons l'idée essentielle, intéressante pour l'histoire de la musique. On peut la résumer ainsi : les Chinois ont pensé que la musique était et devait être toujours liée à la vie sociale ; à leurs yeux, elle est un moyen de gouvernement, parce qu'elle reflète exactement l'état de la société. « En temps de paix, dit le *Li-Ki*, les airs respirent le calme et la joie, le gouvernement est tempéré. En temps de révolte, les airs sentent le reproche et la

(1) *Niederländische Sagen*, herausgegeben von J.-W. Wolf. Leipzig, 1843, p. 464.

colère, le gouvernement est désordonné. En temps de dissolution de l'empire, les airs respirent la pitié et la tristesse, le peuple n'a plus d'issue, ce qui prouve qu'*entre la nature des airs musicaux et l'état du gouvernement, il y a un rapport intime.* »

Sur la musique chinoise (à l'unisson, fondée sur une gamme non tempérée et sans demi-tons), il y a les documents et ouvrages critiques suivants, que nous indiquerons sans prétendre faire une bibliographie complète.

1° Tout d'abord les disques de la Compagnie du Gramophone (118, rue Réaumur, Paris), où ont été enregistrés, sur place, des airs chinois, ce qui est une garantie absolue d'authenticité ; on pourra consulter avec fruit :

2° Thomas Astley : *A new collection of voyages and travels*, 4 vol., Londres, 1745, vol. IV, p. 179 et suiv. ;

3° J. Amyot : *Mémoire sur la musique des Chinois*, Paris, 1779 (avec illustrations) ;

4° E. Faber : *The chinese Theory of music*, dans la *China Review*, vol. I et II ;

5° Dr G. Wagener : *Remarques sur la théorie de la musique chinoise*, en all., dans les *Mittheilungen der deustchen Gesellsch. für Ostasien*, cahier 12, mai 1877, p. 42-61 ;

6° Williams : *L'Empire du milieu*, 2 vol., en anglais, New-York, 1883, t. I, p. 673 et suiv. ;

7° J.-A. van Aalst : *Chinese Music*, Shangaï et Londres, 1 vol., 1884.

8° Schlegel : l'article *Muziek* dans son Dictionnaire chinois-néerlandais, III, p. 1016 et suiv. ;

9° Enfin, comme renseignements généraux, l'étude publiée dans le *Journal des Savants*, juin 1894.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

(*Suite*)

(d'après la sténographie de M. Emile Dusselier).

Bibliographie. — I. Organisation des études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Dans la première partie de ce cours (1) j'ai étudié les divers aspects de l'art musical et cherché à le définir. Dans la seconde partie j'ai exposé, en les replaçant dans leur cadre historique, les principes de la grammaire musicale. La troisième et dernière partie de cette introduction sera consacrée à la bibliographie. Je me propose d'indiquer, en les caractérisant brièvement, les Histoires *générales* de la musique, les Dictionnaires, les Encyclopédies, les Répertoires. Avant

(1) Voir les années 1904 et 1905 de la *Revue musicale*.

d'aborder cette étude un peu aride mais nécessaire, je dirai quelques mots de l'organisation des études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle ; ce sera l'occasion d'acquitter une dette de reconnaissance à l'égard de ceux qui ont préparé la voie où nous sommes.

A vrai dire, les premières constatations que j'ai à faire ne semblent pas toutes favorables à notre amour-propre.

Dans tous les pays occidentaux, sauf le nôtre, la mise en lumière des anciens monuments de la musique est aujourd'hui l'objet d'un travail *collectif*, inspiré par un sentiment *national*, et, à ce titre, entretenu, quelquefois dirigé par l'Etat. En Belgique, le Parlement a voté un crédit de 30.000 francs, sur l'initiative du ministre de l'instruction publique (M. Rolin Jacquemyns), pour une grande publication (la 1[re] livraison est sans date) qui a commencé par les œuvres de Grétry. En Hollande, l'association pour l'histoire de la musique néerlandaise (1) s'applique à rééditer les chefs-d'œuvre des vieux maîtres du pays ; en Suède (2) et en Danemark (3), même institution ; dans l'Allemagne du Nord, paraissaient les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (4), monuments de l'art allemand, dus à une commission technique dirigée par un personnage officiel, M. de Liliencron ; en Bavière, travail analogue (5) ; en Autriche, autres *Denkmäler* (6), publiés sous le patronage du ministre des cultes et de l'instruction publique, et sous la direction de M. Guido Adler. En Angleterre, une très belle association (7) publie les œuvres anglaises à plusieurs parties (*Early english musik*) du X[e] au XV[e] siècle, et la *Plainsong and medieval musik Society* reproduit en photographies, traduit en notation moderne, des manuscrits admirables. L'Espagne (8) et l'Italie (9), elles aussi, ont des publications *nationales*. En France, rien de semblable. Nous avons des érudits de grand mérite qui, çà et là, dans des domaines limités, font œuvre excellente. Ils ignorent l'effort collectif, réglé par un plan d'ensemble. Ce qui nous manque, c'est le *corpus* des compositions anciennes, encore éparses dans les bibliothèques de France et de l'étranger.

Ce défaut est surtout sensible quand on songe à l'énorme disproportion qui existe entre le traitement de l'art musical et les soins prodigués aux arts plastiques. C'est le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, qui, reprenant un vœu émis en 1856 au Congrès des sociétés savantes des départements, demanda un « inventaire » des richesses de nos collections nationales (rapport du 15 mars 1874) ; cet inventaire fut bientôt dressé (à partir du 4 avril 1877), sous le contrôle d'une commission officielle; en 1885, il ne comprenait pas moins de soixante-dix monographies sur les monuments religieux et civils de Paris et de la province ; mais les richesses musicales, manuscrits du moyen âge, partitions et livres rares de la Renaissance, instruments anciens, en sont exclus.

(1) *Vereeningung voor Nederlandsche Muziekgeschiedeniss* (1869).
(2) Société *Musikaliska Konstföreningen* de Stockholm (1860).
(3) Société fondée en 1872.
(4) 9 volumes parus (en 1902).
(5) Association et travaux dirigés par M. Adolf Sandberger, 3 volumes parus en 1902.
(6) Publication commencée en 1894 et formant 9 volumes en 1902.
(7) Présidée par l'évêque de Salisbury, avec 14 vice-présidents, un conseil supérieur de 23 membres, des « auditeurs », des secrétaires, etc...
(8) *Hispanicæ Scholae musica sacra* (XV[e]-XVIII[e] siècle) *diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata* a Philippo Pedrell (8 volumes parus en 1902).
(9) *Arte musicale in Italia*, par Luigi Torchi; œuvre personnelle, sans doute, mais qui peut être citée ici, car elle publie des compositions italiennes du XIV[e] au XVIII[e] siècle.

Même lacune, quand l'objet de nos travaux dépasse la frontière. Nous possédons des « histoires de l'art » qui ont une autorité universelle (1) ; mais chez nous, le mot « Art » signifiait, hier encore, *architecture*, *sculpture*, *peinture*, et rien de plus (2). Si nous ne pouvions nous enorgueillir d'un Bizet, d'un Berlioz, d'un Rameau, on croirait que nous sommes des « visuels » incorrigibles.

Voilà les constatations de fait qui, aujourd'hui, s'imposent à nous.

Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que cette idée d'une histoire de la musique nationale, due au travail socialisé et en voie d'exécution dans la plupart des pays de l'Europe, est une idée d'origine française. C'est en France que pour la première fois a été comprise et affirmée la nécessité de l'association — en dehors des groupements de caractère confessionnel, — pour le travail musical scientifique ; c'est en France que le premier appel a été adressé, officiellement, à tous les professionnels ou amateurs, qui en explorant les bibliothèques, en observant le détail des monuments figurés ou en notant des airs populaires, pouvaient apporter une pierre à un édifice commun. Malheureusement, nous n'avons pas tiré de cette idée tout le parti qu'il convenait ; nous l'avons laissée s'affaiblir, une fois disparus ceux qui l'avaient lancée, et ce sont les pays étrangers qui, aujourd'hui, la font aboutir. Nous n'en devons pas moins rendre hommage à ceux qui par nous, comme par quelques-uns de nos voisins, peuvent être considérés comme des précurseurs.

Pour la clarté de l'exposé qui va suivre, il n'est pas inutile de dire que, dans le domaine de l'histoire générale, le chemin parcouru par la pensée française a été marqué par plusieurs étapes : 1° D'abord on cherche à constituer l'histoire politique (guerres, traités, institutions) ; 2° dans une seconde période, on s'avise que les arts fournissent à l'historien une source précieuse de renseignements, mais c'est à la pierre, au bois, au marbre, au métal ou aux toiles peintes qu'on demande ce surcroît de témoignages sur le passé ; 3° dans une troisième période, l'archéologie, désormais organisée, rencontre forcément la musique au cours de ses recherches ; mais elle l'aborde par son côté monumental (les orgues des églises) et ses œuvres religieuses. On est encore très éloigné de penser qu'il y a des constructions faites pour l'oreille seule, qu'un habile contrepointiste peut être assimilé à un « tailleur d'images », et que dans la notation d'un manuscrit de plain-chant, dans une pièce de luth, dans une chanson du XVI[e] siècle, dans une symphonie ou un opéra, les mœurs d'autrefois se reflètent aussi bien que dans les textes littéraires ou les monuments figurés ; 4° c'est en dernier lieu seulement, et sur le tard, quand la série de toutes les autres sources a été

(1) Je pense à celle qu'a publiée M. G. Perrot, avec la collaboration de M. Chipiez.

(2) Je ne veux pas mériter la colère des dieux en disant du mal des *Fouilles de Delphes* ; mais quand on voit des choses informes pieusement exhumées et reproduites, en belles photographies, « aux frais du gouvernement français » (voir, par exemple, *Fouilles de Delphes*, t. V, fasc. I, pl. 1), on ne peut s'empêcher de penser que telle composition de maître Pérotin (l'organiste de Notre-Dame au XII[e] siècle), ou telle chanson à quatre parties de notre Renaissance, mériteraient aussi un peu de l'attention du gouvernement. Sans doute, ces fouilles musicales tireraient parfois au grand jour quelques monstres ; mais l'historien de la musique réclame, au nom de la vérité, le même droit que l'archéologue à l'exhibition éventuelle des formes gauches ou mal venues. Il y a quelques années, j'écrivis au regretté Gustave Larroumet, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour lui demander s'il n'estimait pas que la Section musicale de l'Institut était toute désignée pour provoquer et diriger un grand travail analogue à ceux dont je viens de parler Larroumet, très sensible à la musique, me répondit que j'avais « mille fois raison », mais que l'Institut, « en dehors des prix qu'il distribuait, ne disposait pas d'un centime applicable à l'œuvre en question ».

épuisée, que la musique, bien qu'elle soit la plus ancienne des manifestations de l'esprit humain et la plus étroitement liée aux conditions de la vie sociale, est considérée comme devant faire l'objet d'une histoire distincte. Telle est l'évolution qu'on remarquera sans doute dans les faits qui vont être résumés. Contrairement aux usages suivis dans nos « Histoires de l'art », je ne craindrai pas, à propos de musique, de parler quelquefois des arts voisins.

*
* *

On sait comment les études historiques se sont organisées, dans la première moitié du XIXe siècle, sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Le principe de l'élan si vif qui pousse alors en tous sens l'esprit historique, c'est cette idée, apparue dans « l'éclair de juillet », comme dit Michelet, à savoir que la Révolution de 1830, en réconciliant l'autorité et la liberté, — dénouement d'un drame séculaire, — rend intelligible, explique, illumine toute notre histoire antérieure depuis les Gaulois et les Francs, si bien que cette histoire peut être écrite désormais sur un plan d'une saisissante unité. La conception de la vieille France se substitue alors à celle de l'antiquité gréco-romaine, et elle se précise, depuis l'apologie du christianisme et sa réinstallation solennelle à Notre-Dame, dans l'étude de nos arts nationaux qui (malgré le vandalisme passager de la Restauration) sont remis en honneur (1).

C'est dans ces circonstances, sous l'influence de cet état d'esprit, qu'au milieu du XIXe siècle, officiellement, fut tracé à tous les hommes d'étude de notre pays un grandiose programme de travail dans lequel la musique allait entrer peu à peu, à la suite des autres arts. Je considère comme des précurseurs, dont l'effort doit être caractérisé ici avec reconnaissance, ceux qui, de 1840 à 1856, furent appelés à organiser en France les études d'histoire musicale et les rattachèrent au *Comité des travaux historiques* fondé en 1834 par Guizot : c'est Bottée de Toulmon, Vincent, Ampère, Ch. de Courcelles, de Coussemaker, dont les noms sont un peu oubliés du grand public, mais dont l'œuvre n'est pas restée stérile sur tous les points et pourrait, sauf quelques changements, être proposée encore comme modèle. Leur mérite fut d'abord de faire entrer la musique dans une entreprise d'un caractère vraiment national et de comprendre très nettement qu'elle a une place considérable à occuper dans la reconstitution de l'ancienne vie française ; leur originalité fut de diviser le travail scientifique et musical entre les membres d'une véritable armée de chercheurs réglée par une hiérarchie de fonctions et de pouvoirs avec une sorte de conseil supérieur à sa tête, conseil chargé de donner des directions, de centraliser les résultats, de les contrôler et de les mettre au point, de leur donner enfin, grâce au concours du gouvernement, le plus de relief et de publicité possible.

Le promoteur de cette sorte de Renaissance fut Guizot. Guizot n'était certes

(1) En 1815, Seroux d'Agincourt avait publié un *Recueil sur l'histoire de l'art;* à Caen, Caumont avait inauguré, en 1824, le premier cours d'*antiquités monumentales*, professé sous les auspices de la Société des antiquaires de Normandie, et c'est lui qui, en 1830, fonda la Société française d'archéologie. Le musée installé en 1796 par Alexandre Lenoir dans le cloître des Petits Augustins est supprimé, il est vrai par l'ordonnance de 1816, mais le zèle du célèbre archéologue n'est pas resté sans résultats : en 1828, l'Etat achète la collection d'objets d'art formée à Lyon par Révoil, et qui devait former, au Louvre, le département du Moyen Age et de la Renaissance.

pas musicien, et il semble paradoxal de prononcer ici son nom. Il n'avait nullement le tour d'esprit nécessaire pour étudier la musique, peut-être même pour la goûter en amateur ; mais c'était une intelligence supérieure, un travailleur infatigable, aimant avec passion les documents, un homme d'énergie et de décision, précieux pour une direction. Il a été ministre de l'instruction publique du 11 octobre 1832 au 6 septembre 1837, et durant ce règne à peine interrompu par un bref intérim, il posa des principes féconds ; c'est de la conception très large qu'il eut de l'histoire qu'est sorti le premier essai d'organisation des études musicales ; ses successeurs, de Salvandy, Villemain, Cousin, n'ont fait que réaliser sa pensée et la développer.

Quel était, à cette époque, l'état de la science musicale française ? On peut dire qu'en dehors de la théorie de l'harmonie, sur laquelle pesait l'autorité de Rameau, tout était à créer ou à refaire. On vivait sur un vieux fonds assez pauvre. On avait, pour l'histoire générale, des livres qui seront indiqués plus tard et dont la plupart étaient étrangement superficiels, ou incomplets, ou dépourvus de critique : pour l'antiquité grecque, les opuscules de Burette, professeur de médecine, joueur de harpe à ses heures ; pour la musique orientale, les publications du jésuite missionnaire Amiot qui, avec la collaboration de l'abbé Roussier, avait traduit et commenté (1780) un traité de musique chinoise paru dans le 6e volme des *Mémoires concernant l'histoire de Chine*, et les ouvrages de Villoteau, ancien coryphée de l'Opéra, qui, sans préparation bien suffisante, avait accompagné le corps savant emmené en Egypte par le général Bonaparte, l'an VI de la République, pour prendre des notes sur la musique des peuples de l'Orient. En 1824, aucun des grands travaux d'érudition musicale n'avait encore paru. Les *Eléments de paléographie*, de M. de Wailly, les *Peintures et ornements des manuscrits*, de Bastard, qui allaient donner de si précieuses indications aux musicographes, étaient en préparation. Dans l'opinion publique prédominait toujours, comme un dernier écho des querelles du siècle précédent, la préoccupation de comparer la musique italienne à la musique française. Au théâtre régnaient Rossini et Meyerbeer. L'étude du plain-chant, d'où devait partir plus tard une si grande impulsion, était réservée au clergé, dont la grande majorité manquait d'ailleurs de compétence. L'Institut se désintéressait de l'érudition musicale. Dans une séance de l'Académie des inscriptions (22 août 1851), M. Charles Lenormant, chargé d'un rapport sur un travail consacré aux neumes, disait : « Je proclame mon incompétence, Messieurs, et permettez-moi de l'ajouter, je prévois la vôtre ».

Quatre dates marquent la période durant laquelle cette indifférence s'est réveillée et a fini par aboutir aux études qui nous intéressent : 1834, 1835, 1837, 1840.

I. — Considérant que, depuis la Révolution, les travailleurs n'avaient plus, comme au XVIIIe siècle, les ressources des ordres religieux, les libéralités des intendants et des fermiers généraux, la grande puissance des corporations, Guizot créa une grande association laïque sous le contrôle de l'Etat.

En 1834 (circulaire du 23 juillet), Guizot s'adressa à toutes les sociétés savantes de la province Il leur disait en substance : Vous êtes remplies de mérite, mais vous végétez ; vous manquez de moyens d'action et vous êtes isolées ; pour stimuler votre activité il vous faut des honneurs, des encouragements, de la publicité : c'est moi qui vous les donnerai ; vous vous ignorez mutuellement, et souvent, vous n'arrivez pas jusqu'au public : c'est moi qui établirai les

liens entre vous et qui vous procurerai des lecteurs. Venez au gouvernement qui est le protecteur de l'activité intellectuelle aussi bien que de l'activité matérielle du pays; et des relations régulières qui seront établies entre nous, sortira un travail utile.

Enfin Guizot fit choix, dans chaque département, dans chaque ville, « des hommes déjà connus par leurs travaux sur l'histoire nationale et capables de s'associer » à ceux qu'il voulait diriger. En un mot, il créa les *Correspondants du ministère de l'instruction publique.* Par la loi de finances de 1855, les Chambres accordèrent pour cette œuvre un crédit de 120.000 fr., et dans un nouveau Rapport au Roi, Guizot précisait encore son vaste programme : « Puiser *à toutes les sources,* dans les archives et les bibliothèques de Paris et des départements, dans les collections publiques et particulières. »

II. — Bientôt s'étend et se complète une conception de l'histoire qui d'abord était purement politique. Dès le mois de janvier 1835, Guizot crée un second Comité chargé de concourir à la recherche et à la publication des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences *et des arts, considérés dans leurs rapports avec l'histoire générale de la France* (1); ce second comité était composé de Cousin, Vitet, le Prévost (député de l'Eure), Prosper Mérimée, Victor Hugo, Ch. Lenormant, Albert Lenoir (architecte) et Didron. C'était un progrès manifeste. Les beaux-arts étaient admis dans ce second programme général en vue de constituer l'*histoire politique et sociale.*

III. — Ils obtinrent, deux ans après, l'honneur d'une organisation distincte, et donnèrent lieu à un Comité spécial, créé par M. de Salvandy, en 1837.

Le Comité historique des arts et des monuments, disait l'arrêté du 18 décembre 1837, recherche et publie tous les documents inédits relatifs à l'histoire des arts chez les Français; il fait connaître tous les monuments d'art en France, *dans tous les genres,* monuments religieux, militaires, civils; il fait dessiner et graver, pour les conserver à l'avenir, les œuvres remarquables d'architecture, de peinture, de sculpture en pierre, en marbre, en bois; il donne des instructions sur la conservation matérielle des ruines, statues, tours, chapelles, cathédrales, qui intéressent la religion, l'art ou l'histoire (§ 4 de l'arrêté) (2).

Malgré quelques formules très larges de ce texte, il ne s'agissait encore, en tout cela, on le voit, que des arts *plastiques.* Rien n'est d'ailleurs plus naturel. Des raisons et des circonstances de tout ordre semblaient devoir appeler les faveurs officielles sur les arts du dessin. On sait que, de 1815 à 1830, ils avaient souffert presque autant que pendant la période révolutionnaire. La Restauration, à qui son nom seul, selon la remarque de Montalembert, semblait imposer la mission spéciale de réparer et de conserver, avait été une époque de vandalisme; une réaction était nécessaire. Les tendances naturelles de notre éducation classique, les richesses extraordinaires que les victoires de la Révolution et de l'Empire avaient accumulées dans nos musées, les goûts particuliers de l'école romantique alors dans tout son éclat, l'éloquence, le talent, le génie de ceux qui avaient défendu l'architecture, tels que Chateaubriand et Victor Hugo; enfin, le défaut de préparation technique chez ceux qui auraient pu annexer la musique à toutes ces études, tout concourait à justifier la prépondérance des arts plastiques sur les autres. Néanmoins, un progrès sérieux était déjà fait (3), voulant réaliser une pensée dont les prédécesseurs,

(1) Les mots *et les arts* semblent ajoutés ici sans intention bien arrêtée et un peu par entraînement verbal ou logique, car dans la circulaire qui suivit cette seconde création (15 mai 1835), Guizot n'emploie que les rubriques suivantes : *sciences exactes et naturelles, philosophie, littérature.* Guizot n'était nullement artiste, et surtout musicien; son intention de faire entrer les arts dans le programme des Comités n'en est pas moins formelle, et ses successeurs ne firent que la réaliser.

(2) Cette création coïncide presque avec celle de la *Commission des monuments historiques* instituée par M. de Montalivet, ministre de l'intérieur (arrêté du 29 septembre 1837). Les arts (*plastiques*) se trouvaient donc protégés par deux comités et par deux ministères à la fois.

(3) Pour donner une idée de cette période de transition, je citerai l'*Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe *siècle*, etc., par Seroux d'Agincourt. L'auteur de ce travail en 2 vol., monumental par le format, se plaint que « l'histoire (des arts), si étroitement liée à celle de l'esprit humain..., *n'a pas été jusqu'à ce moment traitée d'une façon complète* »; il voudrait que la philosophie, « si elle ne regarde pas les travaux des arts comme une imitation servile de la nature... pût trouver, dans le tableau qui va lui en offrir les modifications diverses, quelques traits de lumière *sur la nature de l'esprit humain* »; malgré ces excellentes dispositions, il déclare que les beaux-arts *ont le dessin pour base!...*

avaient eu le sentiment obscur, mais qui n'avait encore produit que des mouvements oratoires (1).

IV. — Guizot s'intéressait aux monuments de tout genre, et il avait jugé l'*ensemble* des arts nécessaire à la connaissance de l'esprit humain : c'est en 1840 seulement que la musique fait son apparition dans les programmes officiels du comité. L'archéologie chrétienne devait, tout naturellement, amener l'attention sur l'art musical ; et on ne s'étonnera pas qu'en un temps où les « édifices » seuls semblaient compter pour certains savants, ce soit des orgues qu'on ait d'abord parlé.

Dans un rapport présenté au ministre de l'instruction publique et contenant des instructions relatives à la conservation des monuments (4 mai 1840), M. de Gasparin, pair de France, président du *Comité des Arts et monuments*, eut à parler des orgues de Gonesse. La description de ces orgues et le souci de les conserver furent pour la musique l'occasion d'entrer en scène et de faire connaître ses titres à l'attention des savants. M. de Gasparin s'exprimait ainsi : « Le comité qui protège et étudie les monuments de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, ne devait pas oublier la musique, *une autre forme de l'art, et qui n'est pas sans importance.* Un orgue, à cause de ses dimensions et de son importance liturgique, est *un petit édifice enchâssé dans le grand, qui est l'église* ».

En 1840, au nom du gouvernement, Bottée de Toulmon alla plus loin : il envoya à tous les correspondants du ministère de l'instruction publique, à toutes les Sociétés savantes de notre pays, des « instructions » pour leur signaler la musique comme devant occuper une place dans une histoire générale, pour leur tracer une méthode de recherches, et leur donner en même temps quelques renseignements indispensables. Le pas décisif était fait ; mais il ne s'agissait encore que de la « musique religieuse ».

Né en 1787, fils d'un ancien Directeur général des poudres et salpêtres, plus tard professeur à l'Ecole polytechnique, avocat, Bottée de Toulmon était un grand amateur de musique, instruit, un peu compositeur à ses heures, surtout grand collectionneur. En 1831 il avait succédé, à la Bibliothèque du Conservatoire, à un homme qui ne le valait pas, au moins comme bibliothécaire : Hector Berlioz.

L'opuscule que je place en tête de cette bibliographie est sérieux et considérable (2). Dès les premières lignes est marqué ce caractère de subordination qui fait paraître la musique *à la suite* des autres arts :

« Parmi les monuments inédits relatifs à l'histoire des arts, il en est encore de fort importants. Je veux parler ici de tout ce qui pourra donner des notions sur les connaissances musicales des Français au moyen âge. Les manuscrits et la sculpture doivent servir à éclaircir des questions dont malheureusement on ne s'occupe pas assez. Les documents à rechercher doivent donc, comme nous l'avons dit, se retrouver dans les anciens manuscrits et *dans les représentations peintes ou sculptées de la vie de nos ancêtres.* »

Bottée fait d'abord pour les correspondants du ministère, et afin d'éclairer

(1) Il serait injuste d'oublier que dans son *Génie du christianisme*, Chateaubriand avait consacré quelques pages au plain-chant.

(2) Le texte des instructions de Bottée de Toulmon est publié en entier dans *Le Comité des travaux historiques et scientifiques (histoire et documents)*, par Xavier Charmes. Paris, Imprimerie nationale, 1886, t. III, p. 361 et suiv.

leurs investigations, un résumé de l'histoire de la musique. Il y montre une compétence réelle, bien qu'un peu courte, et, pour la première fois, il aborde de près certaines questions. Après avoir parlé de la continuité qu'il y a entre l'art antique et l'art moderne, il analyse très succinctement (sans doute pour montrer combien la théorie de la musique occidentale est ancienne) deux traités : l'un de l'archevêque saint Nicet (VIe siècle), l'autre d'Aurélien de Réomé (IXe siècle), où les huit tons de l'Eglise sont bien établis (1). Il suit les développements de la composition musicale aux principales époques, marque les premiers essais de contrepoint, donne quelques renseignements sur les mesures et la notation proportionnelle. Il arrive enfin à des instructions précises, où apparaît l'archéologue très préoccupé d'exactitude. En même temps que de nouveaux traités, les correspondants du ministère devront chercher de la musique ancienne, et la reproduire fidèlement. Il faudra la copier avec la plus grande exactitude, mettre les points où ils se trouvent dans l'original, la valeur d'une note pouvant être changée par la position mal observée d'un détail. « Une négligence de cette espèce suffit pour rendre impossible la traduction de tout un morceau. »

Enfin, parmi les renseignements que l'on donnera sur les manuscrits dans lesquels on aurait découvert d'anciens traités ou des fragments de notation, il est essentiel d'indiquer les bibliothèques où ils se trouvent, sous quels numéros ils sont inscrits, leur origine, ou, si on l'ignore, exposer les raisons d'après lesquelles on peut l'établir. Citons la dernière partie de ces Instructions : « Je finirai en parlant des représentations relatives à l'art musical que peuvent nous présenter les miniatures, les vitraux et les bas-reliefs ou sculptures du moyen âge : on en trouve souvent dans la partie élevée des vitraux représentant des paradis, ainsi que dans les apothéoses de la Vierge. — Lorsqu'on en rencontrera, il faudra bien apprécier la position des exécutants les uns par rapport aux autres ; s'ils chantent ou s'ils emploient des instruments : dans ce dernier cas, les décrire un à un, ou mieux encore les représenter par un dessin très fidèle ; préciser le nombre de cordes, de chevilles ou de trous, comme aussi la forme de chaque instrument, si ces détails peuvent être appréciés ; la manière dont il est joué et dont les mains de l'exécutant sont posées, enfin dire si la forme en est connue ou non.

« Je ne dois pas terminer sans faire observer que les recherches pour découvrir les documents que je viens de signaler doivent s'étendre aux objets qui semblent avoir le moins de rapport avec notre spécialité. En effet, les fragments d'ancienne notation se rencontrent non seulement dans les manuscrits relatifs à la musique, mais encore sur les parchemins employés par les relieurs, comme aussi en fragments isolés dans les manuscrits étrangers à l'art qui nous occupe. Enfin les représentations d'instruments se retrouvent non seulement sur nos anciens monuments, mais encore sur les vieux meubles, les bois sculptés et les objets d'art de toute espèce. Je finirai par l'assurance qu'aucun détail ne paraîtra puéril ou superflu dans cette partie, où presque tout est encore dans le vague et l'incertitude. »

A cet opuscule littéraire sont jointes sept planches. Dans les quatre premières il y a des spécimens, de la notation musicale au moyen âge, neumes accents et points superposés ; les autres contiennent 16 instruments anciens d'après les

(1) Le traité de saint Nicet se trouve dans les *Scriptores* de Gerbert (I, p. 9-14).

monuments figurés. Au moyen âge, l'Eglise est une sorte d'encyclopédie, analogue à un livre (l'expression est de Violet-le-Duc) où l'on trouve sous forme d'allégorie, de symbole ou d imitation directe, tout ce qui composait la science du temps ; c'est ainsi qu'à Notre-Dame de Semur (dans une chapelle des bas-côtés), il y a un vitrail qui donne en plusieurs tableaux tout le détail de la fabrication du drap. Il est donc inévitable que la musique y ait eu aussi sa place. Les écoles, où l'on étudiait les sept arts libéraux, étaient adossées à l'église ; il en résulte que partout où les écoles ont été florissantes, à Chartres, à Laon, à Auxerre, l'église contient une représentation figurée des arts, avec leurs attributs traditionnels. En dehors de ce cas normal, on rencontre, un peu partout, des reproductions d'instruments à cordes, pincées ou frottées avec l'archet, tantôt tenus sur l'épaule, tantôt fixés sur un genou ou posés entre les jambes : psaltérion, orgues portatifs ou régales, lyres, violes, flûtes de Pan, carillons. Ce dernier instrument est l'attribut ordinaire de l'art musical. Bottée de Toulmon en a donné une idée dans ces planches dont la principale est la reproduction, au trait, d'un chapiteau célèbre de Boscherville, dans la Seine-Inférieure (XIe siècle), où est figurée une série de onze musiciens exécutants.

Sans doute, le travail dont je viens de donner une idée paraît assez superficiel, si on l'examine en dehors du cadre où il est placé, et on n'aurait pas de peine à y relever quelques affirmations naïves ou hasardées (1) ; on y trouve, dans un style assez lourd et avec un plan peu rigoureux, le goût du bibelot archéologique et de la pièce rare, plus encore que de belles idées d'ensemble et de fortes synthèses ; mais songeons que cet amour des détails, ces enquêtes et ces explorations minutieuses ont leur place nécessaire au début de toutes les entreprises sérieuses. Ils préparent les matériaux de l'histoire, et c'est par là qu'il fallait commencer. Bottée de Toulmon est le *primus movens* de tous les travaux de solide érudition et de grande envergure qui paraîtront dans la suite. Il organise les bonnes volontés, stimule leur zèle, leur propose des tâches diverses, et les avertit, en éclairant la route à parcourir. Ce compendium un peu écourté est déjà de l'enseignement supérieur musical sous forme de circulaire, avec l'apostille d'un grand ministre et l'autorité des membres éminents du Comité qui l'entourait. C'est l'État lui-même qui, par la plume d'un spécialiste, donne des instructions à une armée de travailleurs, et les convie à une œuvre nationale en déchirant le voile d'ignorance ou d'indifférence qui leur cachait un monde nouveau. Le premier mérite de l'auteur est d'exiger, en principe, l'examen direct du document, l'étude des *sources*, la reproduction loyale, impersonnelle et scrupuleusement exacte de faits bien observés. Et c'est encore par cette probité qu'on devait commencer. Il faut le louer

(1) « La musique n'a pas toujours été en Europe ce qu'elle est maintenant » (Dans X. Charmes, *op. cit.*, p 361-2). — « Cette découverte (la mesure), qui apparaît *au commencement du* XIIIe *siècle* » (*ibid.*. p. 362). — « Ce n'est que vers le XIIIe siècle que quelques phrases nous montrent, à de longs intervalles, la preuve de l'existence d'une musique mondaine » (*ibid.*, p. 364). — « (*Les neumes*) *avaient sur la notation en lettres un grand avantage : le degré d'intonation était représenté par la hauteur ou l'abaissement du signe... Ce système était donc préférable aux lettres, qui n'avaient aucune corrélation avec les sons à exécuter* » (*ibid.*, p. 365). — On ne peut pas reprocher à l'auteur, quand il parle d'Hucbald (p. 364), de suivre l'opinion exprimée dans l'*Histoire littéraire de la France* (t VI, p. 220) ; — p. 368, B. de T. cite un des plus anciens *Traités* de contrepoint (mérite-t-il ce nom de « Traité » ? il s'agit de notes, au bas des pages d'un livre) : « Quiconque veut déchanter, il doit premier savoir qu'est *quand* et double : (*sic*) *quand* et la quinte note, etc. » lire « *quint* et double ; quint est la quinte note », etc...

d'avoir attiré l'attention sur les neumes (1), sur les vieux instruments et sur les monuments figurés (2). Aucun de ces appels ne resta sans écho.

*
* *

Quelques années après cette circulaire, apparaît une nouvelle et excellente idée qu'il faut mentionner, bien qu'elle n'ait pas été réalisée. Dans une séance du « Comité des Arts et Monuments » (24 janvier 1846), MM. Bottée de Toulmon, Delécluze et de Montalembert demandèrent qu'on fît des « recherches sur les ouvrages, imprimés ou manuscrits, relatifs à la musique », et qu'on dressât « un catalogue raisonné de tous ceux de ces ouvrages qui se trouvent dans les principales bibliothèques de Paris et des départements ». Un arrêté fut pris en ce sens par le ministre ; M. Ch. de Courcelles fut chargé du travail. De tout cela il n'est resté qu'une longue lettre, où M. de Courcelles rend compte, de façon très vague, de l'état de ses recherches, indique la méthode adoptée et *annonce* une bibliographie musicale en deux volumes, dont il donne en quelques lignes la table des matières. Le second volume devait faire place, sous une rubrique spéciale, aux ouvrages concernant « la législation de l'art musical, l'architectonique et la mécanique musicales ». — Aujourd'hui encore, nous en sommes réduits à regretter qu'un projet de ce genre n'ait jamais été réalisé ; alors que des études minuscules ont leur bibliographie, la musique attend encore la sienne ! En 1848, moins encore qu'aujourd'hui, elle n'était pas capable de triompher des routines classiques pour s'organiser à l'état indépendant.

Voici une autre idée nouvelle, marquant un progrès. En 1852, le ministre Fortoul eut la pensée très heureuse de créer un recueil des poésies populaires de la France ; il s'adressa, dans ce but, aux inspecteurs primaires, en leur demandant de faire des recherches. Cette mesure provoqua plus qu'un arrêté : un décret (13 septembre 1852). Des collections de ce genre avaient été formées dans presque tous les autres pays de l'Europe ; la France était en retard. Le « Comité », par la voix d'Ampère, qui fut chargé de rédiger les instructions, ne songea d'abord qu'aux poésies ; mais Vincent ajouta bientôt l'indispensable, — tout en se faisant une singulière illusion sur la facilité de la tâche qu'il imposait aux correspondants du ministère ; il donna de nouvelles instructions dont voici quelques extraits :

« Les paroles ne sont que l'une des parties de toute chanson. Il est fort à désirer que les correspondants prennent le soin d'indiquer les airs des chants dont ils communiqueront les paroles, lorsque ces airs seront déjà suffisamment connus, ou même, dans le cas contraire, d'y joindre les notes de musique ou de simple plain-chant. *Il n'est point aujourd'hui de ville et même de village où quelques habitants ne*

(1) Les Bénédictins, qui ont fait une étude si complète de la notation musicale, ne citent, avant 1840, que deux ouvrages parus à l'étranger où l'on trouve des spécimens de neumes : Pertz, *Monumenta Germaniæ, Scriptorum*, t. II, 1829, p. 201 ; et Kiesewetter, *Geschichte der europäischen abendländischen Musik*, 1er id., Leipzig, 1834. — Bottée de Toulmon méritait peut-être une mention dans la bibliographie dressée par les Bénédictins, aux p. 8 et 9, 13-17 de leur *Paléographie musicale* (Solesmes, 1890, Avant-propos).

(2) Dans les *Histoires de la musique* écrites en France sous l'ancien régime, il est souvent question des instruments anciens ; mais le point de vue de Bottée de Toulmon était nouveau ; je ne connais guère qu'un auteur qui s'y soit placé pour un travail spécial, c'est Villoteau : *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Egypte et sur les noms que leur donnèrent, dans leur langue propre, les premiers habitants de ce pays* (Dissert. n° 2 insérée dans la *Description de l'Egypte*, ancien Empire, 1804-1807).

soient suffisamment instruits pour pouvoir écrire à la dictée, c'est-à-dire à l'audition, une phrase mélodique simple, comme le sont nécessairement les airs de tous les chants qui ont acquis les honneurs de la popularité.

« ... L'air peut finir autrement que sur la tonique et ne pas avoir de note sensible... Ecrivez l'air tel que vous l'entendez chanter et ne changez rien ! Nous dirons aussi à nos correspondants : Ne nous composez pas d'accompagnements, et ne nous en envoyez aucun. »

Il est singulier qu'un musicien comme Vincent, tout en donnant ces sages conseils, ait pu croire que chaque village contenait plusieurs personnes aptes à ce travail infiniment délicat, exigeant un esprit très critique: la notation d'une chanson populaire ! On envoya cependant au ministère un très grand nombre de chansons, dont une partie était accompagnée de musique. Le comité ministériel fut-il embarrassé, devant ces richesses, par des difficultés de contrôle qu'il n'avait pas prévues ? Le recueil annoncé ne fut pas publié ; les envois des inspecteurs primaires et autres furent déposés à la Bibliothèque nationale où ils figurent sous la cote *manuscrits français, nouvelles acquisitions* 3338-3343. Les 6 volumes in-f° ont été établis d'après le classement suivant : I, *poésies religieuses*, 645 feuillets ; II, *poésies païennes, didactiques et morales, historiques*, 392 feuillets ; III, *poésies romanesques*, *chants de circonstances*, 551 f. ; IV, *chansons satiriques*, 538 f. — Dans les derniers volumes, les chansons sont classées par ordre alphabétique ; V, *Agenois-Caux*, 585 f. ; VI, *Champagne-Vendée*, 539 f. En tête du vol. I se trouve une table des matières rédigée par M. G. Raynaud (3 petites pages), sans utilité d'ailleurs pour la recherche d'une pièce quelconque (1).

Enfin, le 5 mai 1856, M. de Coussemaker, membre non résident du Comité, rédigea un « plan d'instructions sur la musique » où l'on peut voir une synthèse de tout ce qui avait été déjà fait.

En voici le dessin général. Première partie : *mélodie* : (*a*) chants catholiques (ambrosien, grégorien, gallican, mozarabe) avec leurs diverses formes (récitation, psalmodie, antiennes. répons, hymnes, proses) ; chants étrangers au service divin, chants de l'Eglise protestante ; (*b*) chants profanes (6 rubriques). Deuxième partie : *harmonie* (3 chapitres sur l'harmonie au moyen âge). Troisième partie : *la notation* et *la solmisation*. Quatrième partie : *instruments de musique*, *danse* (5 chapitres). Cinquième partie : *biographie et bibliographie.* — Malgré des lacunes et des divisions arbitraires, qui seraient surtout fâcheuses si on s'en servait pour une histoire générale de la musique, ce plan constituait un très bon programme de travail.

En somme, durant la période 1840-1856, et dans des opuscules qui constituaient d'excellents programmes avec la garantie officielle, ont été indiqués pour la première fois les cadres que la critique musicale avait à remplir ; et, en vue d'une œuvre nationale, un appel a été adressé par le gouvernement à tous les collaborateurs de bonne volonté. Si la musique n'a été introduite dans un plan d'histoire qu'à la suite des autres arts, elle y a du moins gagné de garder avec eux une attache précieuse, et de ne pas perdre de vue les monuments figurés où elle peut trouver les témoignages de son propre passé. Sans doute, les directions

(1) J'ai sous les yeux une lettre de M. Léopold Delisle disant qu'une copie de ce vaste recueil a été faite pour une Bibliothèque américaine.

données par Bottée de Toulmon, Vincent, Ampère, de Coussemaker, n'ont pas produit l'entraînement qu'on attendait ; mais ce n'est pas en vain que des hommes aussi autorisés ont lancé dans le public tant d'idées utiles. Leur influence se fait sentir encore dans les *Sociétés savantes* et *Sociétés des Beaux-Arts* qui, dans leurs publications, n'oublient pas la musique ; et, d'une façon générale, on peut rattacher à leur initiative la plupart des travaux qui ont paru après eux.

(*A suivre.*) J. C.

Les airs de danse dans l'œuvre des clavecinistes.

Telles qu'elles apparaissent dans les œuvres des luthistes ou des clavecinistes français, les danses consacrées par l usage de leur temps ou déjà plus ou moins abandonnées dans la pratique, alors qu'ils écrivaient leurs recueils, ont perdu beaucoup des caractères à quoi elles devaient leur originalité. De plus en plus, à mesure qu'on descend le cours des âges, elles prennent l'aspect de petites pièces symphoniques, traitées bien souvent avec un art ingénieux et charmant, mieux fait pour égayer l'intelligent loisir d'une réunion d'amateurs délicats que pour guider les pas d une troupe de danseurs.

Cette métamorphose, aisément, s'explique. Ni le luth, ni plus tard le clavecin, n'étaient vraiment bien propres à satisfaire, au cours d'un bal, les exigences de ceux qui se proposaient d'y faire admirer une savante chorégraphie. Par cela même qu'elle est un art véritable, la danse, telle qu'elle est usitée au xviie siècle par exemple, ne saurait se satisfaire de formules rythmiques simples et monotones suffisant fort bien de nos jours. Nos danses modernes, il ne faut pas se le dissimuler, constituent un divertissement assez grossier. Sans vouloir en dire de mal, on est contraint d'avouer qu'elles demeurent bien au-dessous de celles qui ne semblaient pas indignes d'une étude sérieuse et approfondie aux contemporains de la jeunesse du grand Roi. Et ceci s'applique aussi bien aux figures orchestiques de la danse proprement dite qu'à la musique qui leur fournit l'appui des rythmes nécessaires.

Sans doute quelques grands maîtres n'ont point dédaigné d'écrire des danses. Certaines, valses ou marzurkas par exemple, les inspirèrent assez heureusement pour que leurs compositions en ce genre ne paraissent pas indignes du reste de leur œuvre. Mais la haute musicalité de ces danses ne résulte pas des raffinements imposés à leur rythme, toujours d'une simplicité traditionnelle et rudimentaire. Comme musiques expressives, elles s'élèvent très haut certes. Comme danses, elles ne dépassent pas le niveau moyen des productions les plus ordinaires. Encore n'est-il pas dit que les danseurs ne préfèrent point, s'il s'agit de danser vraiment, ces dernières.

Quoi qu'il en soit, la formule rythmique d'une danse moderne, la valse si l'on veut, est toujours d'une uniformité telle qu'il suffit, pour ainsi dire, que ce rythme ait été à peine indiqué, pour demeurer fixé dans l oreille. Aucun changement jamais, nulle surprise. La mélodie pourra être plus ou moins

intéressante. Mais ce n'est pas elle qui règle les pas. A ce dessin chantant, presque superflu autant dire, se superpose un accompagnement *obligé*, toujours conçu de même sorte et reproduisant exactement, à toutes les mesures, le mouvement sur quoi s'ajuste la danse

C'est cet accompagnement qui reste caractéristique et essentiel, sans être pour cela d'une valeur esthétique plus remarquable. Cela est si vrai, que tout le monde sait qu'il suffit d'y superposer un chant quelconque, tiré d'un opéra ou d'ailleurs, pour que cet ensemble hybride constitue une danse, ni plus ni moins propre à l'usage que celle qui aura été composée de toutes pièces. Un musicien excellent de notre temps ne s'est-il pas amusé, pour une réunion intime d'artistes, à écrire un quadrille tout entier sur des motifs de *Tristan et Ysolde?*

L'orchestique des temps passés ne comportait pas ces fantaisies. La polyphonie plus ou moins complexe servant de support à la mélodie n'aurait su jouer le rôle conducteur de l'accompagnement moderne. Au contraire. Tout ce que le rythme de chaque danse avait de nécessaire et d'obligatoire lui demeurait à peu près étranger. C'était au chant seul de la partie supérieure qu'il appartenait de diriger le mouvement des danseurs. Et comme toujours en pareil cas, le rythme de cette partie affectait des subtiliés et des complexités d'un art infiniment souple et raffiné.

Si le danseur, lequel attachait d'ailleurs beaucoup plus d'importance que nous à l'exécution élégante et correcte de ses pas était soucieux de s'accorder exactement avec la musique, il lui fallait *entendre* la phrase tout au long. Au lieu qu'aujourd'hui il suffit qu'un rythme banal lui soit, une fois pour toutes, suggéré

D'où nécessité impérieuse de recourir, pour le bal, à des instruments sonores, propres à accentuer nettement, sinon fortement, un chant dominant toujours la polyphonie qui lui fait cortège. Au XVIIe siècle, à la Cour comme à la Ville, on danse aux violons, soutenus, pour les grandes assemblées des hautbois et des flûtes. Luths ou clavecins, quoique bien plus prisés que ces instruments encore tant soit peu vulgaires, n'ont jamais tenté de les remplacer. Ils n'eussent su y réussir. Et eût-ce été possible, les artistes qui les jouaient avaient bien de leur art et d'eux-mêmes une trop haute idée pour daigner s'aller abaisser au rang de ménétriers vulgaires.

Croit-on que Chambonnières, à l'œuvre de qui sont empruntées les pièces réunies en forme de *Suite* dans le dernier Supplément de la *Revue musicale,* ait pensé un seul instant que ses compositions fussent à employer aux mêmes usages que celles des violons gagés pour faire danser? Gentilhomme plus ou moins authentique, mais s'estimant du meilleur lieu, s'il jouait du clavecin sans croire déchoir, c'était au cours des réunions mondaines où son merveilleux talent d'exécutant et de compositeur pouvait être apprécié par des auditeurs attentifs et diserts. Là, dans ces assemblées choisies, il s'est plu à faire revivre comme un souvenir idéalisé des danses traditionnelles que tous avaient entendues aux bals ou dans les ballets royaux. Ce n'était pas une raison suffisante pour se plier docilement aux exigences d'un genre qui n'était déjà plus le sien, ni pour renoncer, sous prétexte d'exactitude, à tout ce que sa fantaisie lui pouvait suggérer d'ingénieux ou d'original.

Au surplus, bien qu'il convienne de se garder de rechercher en ces petites pièces les traits connus des danses dont elles portent le titre, ce n'est pas à dire qu'elles n'aient rien conservé de leurs lointains modèles. A l'époque de Cham-

bonnières, déjà même avant lui, le caractère orchestique de l'*Allemande*, il est vrai, n'est plus qu'un souvenir Cette danse ne se danse plus. Si elle paraît encore aux ballets de cour, ce n'est qu'en fonctions d'Entrée ou de Prélude, ou bien accompagne-t-elle quelque défilé solennel ou l'arrivée sur la scène d'une de ces machines décoratives compliquées, triomphe de la scénerie d'alors.

Mais, pour n'avoir point été jamais dansées, les *Courantes* des suites de clavecin des maîtres de ce temps n'ont pas oublié l'indécision charmante de leur rythme à six temps, oscillant entre la division binaire ou ternaire ou les superposant au besoin. Il faut en dire autant des *Sarabandes*. Ces formes si caractéristiques de l'orchestique ancienne, si différentes de nos habitudes, si éloignées même de notre sentiment musical qu'il faut une étude véritable pour en sentir l'ingéniosité et la souplesse, ces formes persistent en ce qu'elles ont d'essentiel dans les pièces de clavecin devenues simples divertissements symphoniques. Tandis que les *Gigues* ou les autres danses rapides tendent de plus en plus à chercher dans les combinaisons contrapontiques de nouveaux effets de développement, Sarabandes et Courantes, chez les grands clavecinistes continuent à raffiner leurs rythmes déjà subtils, pliant à ces ondulations capricieuses et savantes les mélodies les plus gracieuses et les plus souples. H. Q.

Publications nouvelles.

Pierre Aubry : *La musique et les musiciens d'église en Normandie, au XIII*e *siècle, d'après le « Journal des visites pastorales » d'Odon Rigaud*, 57 p. avec 4 clichés phot., notations en plain-chant et musique moderne, Paris, chez Champion, 5, quai Malaquais. — Odon Rigaud était archevêque de Rouen au milieu du XIIIe siècle. Il entreprit de visiter tout son diocèse pour faire une enquête sévère sur l'état des édifices, l'administration financière, les mœurs des communautés religieuses. Plus d'une fois, il eut à sévir contre des prêtres normands qui se permettaient de faire négoce d'animaux domestiques, de vendre des chevaux, du cidre. etc... ; rien n'échappait à l'examen de ce prélat, décidé à réaliser, en Normandie, la réforme morale qu'il avait prêchée étant simple religieux. Il a consigné le résultat de ses visites dans un *Registre des visites pastorales* qui est un document important — un peu scandaleux quelquefois — sur l'histoire du clergé normand. M. Pierre Aubry qui, en sa qualité de musicien archiviste et paléographe, est familier avec les écritures du moyen âge, a eu l'idée de lire ce *Registre* pour en extraire les observations d'ordre musical qu'Odon Rigaud aurait pu faire dans ses tournées. Il n'est pas revenu bredouille de ses recherches. Il nous montre l'archevêque de Rouen faisant subir un examen sur la grammaire et la musique, à un candidat proposé pour une cure vacante, et le refusant parce qu'il n'a pas su chanter. Sur la direction des écoles de chant, sur la terminologie employée, sur les exécutions défectueuses de l'office, sur les fêtes joyeuses, etc., il nous donne bon nombre de détails intéressants et piquants, plus une Epître *farcie* (c'est-à-dire écrite tantôt en latin et tantôt en français), notée en plain-chant. Aux locutions dont M. A. a entouré, pour l'expliquer, le terme *Soffa*, on aurait pu ajouter la « Méthode *Tonic Solfa* », inventée en Angleterre par John Curwen et miss Glover. En somme, travail reposant sur l'étude directe des sources, présenté avec élé-

gance, à la fois scientifique et d'une lecture agréable, allant, pour plusieurs questions, au fond des choses.

A. Soubies : *Histoire de la musique : les Iles britanniques, XVIIIe et XIXe siècle*, 1 vol. petit in-12, 124 p., chez Flammarion, 26, rue Racine. — Nous avons déjà eu l'occasion de dire que nous n'étions pas du même avis que M. Soubies sur la façon dont une *histoire* doit être écrite. En tête d'une bonne méthode nous placerions volontiers ce que M. Soubies néglige : l'indication des sources. Cette indication est indispensable au lecteur qui veut se servir d'un livre comme d'un instrument de travail, et il faut la lui donner avec une précision suffisante pour qu'il puisse l'utiliser s'il en a besoin. Il y a aussi la question de plan : classer et grouper les faits, montrer leur enchaînement etc... Sur tous ces points, et dans une *Revue* où les études d'histoire musicale tiennent une place prépondérante, il nous est impossible de ne pas faire de réserves. Dans la dernière partie, où sont énumérées quelques publications musicales de l'Angleterre, nous ne voyons pas mentionnée la *Plain-song and Medieval music Society*, à qui l'on doit un des plus beaux répertoires de documents musicaux qui existent dans toute l'Europe. M. Soubies doit certainement le connaître.

— Monuments de la musique en Bavière, 6e année, vol. II, publié sous la direction de *Adolf Sandberger* (Leipzig, chez Breitkopf). — Ce volume contient des œuvres d'Agostino Steffani (né à Castelfranco le 25 juillet 1654), d'abord enfant de chœur à Venise, puis fixé à Munich, ensuite à la Cour de Hanovre. Parmi ses œuvres (musique d'église et de chambre, opéras), les plus originales sont des *duos* de caractère profane (*Kammerduetts*) ; Steffani en trouva la forme déjà fixée par Carissimi, mais la renouvela en y mettant beaucoup d'expression et de passion. Il est considéré comme le maître du duo lyrique, au xviiie siècle. Le présent volume contient une introduction exclusivement bibliographique, due au Pr. Alfred Einstein, qui annonce, pour la suite, une étude biographique et une histoire du duo (de chambre). Grande publication très soignée et de haute valeur.

Actes officiels et informations.

Concerts Lamoureux. — En attendant que Paris ait une salle de concert et qu'on nous rende, aux Champs-Elysées, le délicieux local d'autrefois, M. Chevillard s'est installé au théâtre Sarah-Bernhardt, où, devant un public élégant, il a très brillamment inauguré, le 7 octobre, la série de ses concerts. Très beau programme moderne, où ne figuraient, comme œuvres classiques, que la symphonie en *sol* mineur de Mozart, tout ensoleillée de jeunesse et de verve, et l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, qu'on dirait écrite d'hier. Avec les trois charmants morceaux de *Pelléas et Mélisande*, de Gabriel Fauré, et le prélude d'*Aphrodite*, de Camille Erlanger, œuvre très artistique qui nous a paru gagner à être entendue au concert — et *l'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, bijou d'instrumentation et de rythme, nous avons eu une première audition : *la Forêt*, d'Alexandre Glazounow. Depuis la mort de Borodine et de Moussorgski, Glazounow fait partie du petit groupe de compositeurs (César Cui, Balakirew, Rimsky-Korsakow) qui est à la tête de l'école russe. Sa *Forêt* est une œuvre essentiellement slave, je veux dire puissante, très colorée, exubérante, surchargée de détails, pleine de jolis effets de timbres et de pittoresques mélodies populaires, mais peu composée, trop longue, excessive, d'une fantaisie qui ne

sait pas choisir ou s'arrêter à temps, et à laquelle il manque, pour des oreilles françaises, deux qualités : la mesure et le goût. Il est dommage que Glazounow n'ait jamais écrit pour le théâtre ; il aurait appris à serrer un peu sa forme et à condenser ses idées. C est un grand musicien, plein de ressources, mais un peu déconcertant pour notre esprit. Comme d'habitude, l'orchestre nous a donné ce sentiment de sécurité parfaite qui est, chez l'auditeur, la condition du plaisir musical ; il a eu un succès qu'il doit à son unité et à l'exceptionnelle autorité de son chef.

Concerts Colonne. — L'Association commencera la première série de ses concerts le dimanche 21 octobre (série A).

Conservatoire. — M. Bourdeau, professeur de basson au Conservatoire national, a été désigné pour faire partie des commissions instituées au ministère de la guerre pour l'examen des échantillons et la réception des instruments de musique nécessaires à l'armée en 1907.

Opéra-Comique. — M. le ministre des beaux-arts a approuve le choix, fait par M. Albert Carré, de M Jacques Miranne comme 1er chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, en remplacement de M. Luigini, décédé. — M. Miranne exercera cette fonction conjointement avec M. Ruhlmann, et le poste de directeur de la musique se trouvera ainsi supprimé.

Conseil supérieur d'enseignement. — Le Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation s'est réuni le 13 octobre courant, au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, sous la présidence de M G. Fauré.

Le programme de la séance était ainsi fixé :

1° Désignation des membres du Conseil supérieur d'enseignement pour faire partie des jurys d'admission ;

2° Etablissement d'une liste de présentation de candidats pour un emploi non appointé de professeur d'une classe d'ensemble de diction lyrique (opéra et opéra-comique).

Convention de Berne. — Le 5 octobre courant a eu lieu au ministère des affaires étrangères, sous la présidence de M. Goux, consul de France, une réunion des délégués français et allemands en vue d'établir une entente préalable avant de convoquer à Berlin, en 1907, les délégués internationaux chargés de reviser la convention de Berne au sujet de la propriété littéraire et artistique. La France était représentée à ce congrès par MM. J. d'Estournelles de Constant, Sauvel et Mainguet.

Montpellier. — M. le préfet de l'Hérault a signé le mouvement suivant intéressant le personnel enseignant de l'Ecole nationale de musique succursale du Conservatoire à Montpellier :

1° Mme Michel, professeur de solfège, est nommée professeur de chant (classe des femmes) ;

2° M. Bordeneuve est nommé professeur de chant (classe des hommes) ;

3° Mlle Birot, répétitrice de solfège élémentaire, est nommée chargée de cours de la classe de solfège élémentaire, en remplacement de Mme Michel.

Cambrai. — M. Dartus Edmond, professeur de musique, est nommé professeur de chant à l'Ecole nationale de musique.

Tours. — M. Chaigne Louis est nommé professeur de solfège élémentaire à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Roujon, démissionnaire.

Douai. — M. Penable, 1er prix du Conservatoire, est chargé du cours de cor-saxhorn-alto à l'Ecole nationale de musique.

Armentières. — M. Boidin Paul, professeur à l'Ecole nationale de musique

d'Armentières, est nommé directeur de cette Ecole en remplacement de M. Bigerelle, appelé à la direction de l'Ecole nationale de musique à Cambrai.

Abbeville. — Par arrêté ministériel en date du 1er octobre courant, est autorisée la création d'un nouveau cours de solfège à l'Ecole nationale de musique.

Douai. — La ville de Douai se propose d'organiser prochainement une grande fête à l'occasion du centenaire de la fondation de son Ecole nationale de musique. M. le ministre des beaux-arts, suivant le désir que lui en a exprimé la municipalité, se fera représenter par un de ses délégués à cette cérémonie.

Anvers. — En vue de la décoration artistique du foyer et de la salle de spectacle du nouveau théâtre lyrique en construction à Anvers, MM. Mertens et Vloors, artistes peintres, accompagnés de l'échevin des beaux-arts de la ville et de l'architecte du théâtre, chargés de cet important travail, visiteront prochainement les principaux théâtres de Paris, en vue de faire une étude de la décoration de ces établissements.

Lyon. — A la cérémonie d'ouverture du théâtre des Célestins, qui a eu lieu le 28 septembre dernier, M. le ministre des beaux-arts s'était fait représenter par M Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés.

Ecole de chant choral. — Une des innovations les plus intéressantes de cette Ecole consiste à habituer les élèves à l'interprétation avec gestes des chansons inscrites au répertoire. C'est sur la scène de la petite salle des fêtes du Trocadéro que chaque jeudi, dans l'après-midi, auront lieu ces exercices de répétitions.

« L'Art pour tous. » — Par arrêté en date du 6 octobre courant, une subvention de 1600 francs a été accordée. sur les crédits des beaux-arts, à l'association des concerts « l'Art pour tous », dirigée par M Louis Lumet. Populaires par le prix des places, qui va de 0 fr. 50 à 2 fr., et par les nombreuses entrées gratuites accordées aux élèves des écoles, ces concerts permettent de faire entendre et apprécier nos plus belles œuvres musicales classiques et modernes.

Roubaix. — En vue d'encourager le développement des « Concerts populaires » dirigés par M. Koszul, M. le ministre des beaux-arts vient d'allouer une somme de 500 francs à cette intéressante association.

— Mme Hortense Parent annonce la rentrée de ses cours de musique pour le jeudi 4 octobre et les jours suivants.

Pour cause d'agrandissement, les cours (précédemment rue de Buci) sont transférés rue de Tournon, 9.

Bordeaux, Grand-Théatre. — Voici le nom des principaux artistes engagés pour la saison lyrique (octobre 1906 à mai 1907) par M. Frédérik Boyer, l'éminent et sympathique directeur qui, espérons-le, ne terminera pas une carrière si brillamment commencée avec sa sixième année de direction.

Ténors. — MM. Gautier (réengagé) et Faure-Fernet ; Breton-Caubet, pour l'opéra comique, avec Lorrain (réengagé).

M. *Roselli* (d'Angers) sera notre baryton de grand opéra, et M. *Delpret*, d'opéra comique. MM. Frommen et Cotreuil (basses).

Mlle Isabeau Catalan (de Liége), la nouvelle falcon.

Mlles Emilia Gerna (Liége) et Berthe César (Angers) tiendront les emplois de chanteuses légères d'opéra comique et de grand opéra, et Mlle Suzanne Corot, celui de contralto.

M. Ernest Montagné conserve son poste de premier chef d'orchestre, avec M. Paul Alary (d'Angers) pour le seconder.

Les créations projetées sont :

La Tosca (Puccini), *Marie Magdeleine* (Massenet), *l'Ancêtre* (Saint-Saëns), *la Guerre des femmes* (Lucien Poujade), opéra comique entièrement inédit ;

Le Vénitien (d'Albert Cahen), *Blanca Torella*, de Mmes Fontmagne et Amaryllis, conte mythologique de M. André Gailhard, fils du directeur de l'Opéra, qui, on le sait, a obtenu le prix de Rome cette année ;

Maïmouna (Béon), *le Péage* (Banès) et *les Deux Coqs* (Létorey) sont trois nouveaux ballets, où la grâce de Mlle Irène Lovati, notre première danseuse, réengagée, pourra se métamorphoser.

Conservatoire d'Athènes. — M. Franck Choisy, éphore du conservatoire, nous envoie le programme de ses concerts, où nous relevons, *Deuxième Symphonie* en *si* mineur de Borodine, *Symphonie inachevée* de Schubert, symphonie *la Grèce*, pour grand orchestre, orgue, soli et chœurs, de Franck Choisy, *Conte féerique* de Rimsky-Korsakoff, le *Cygne de la Tuonela* de Sibelius, *suite* en *ré* majeur de Bach, *les Murmures de la forêt, introduction* et *Mort d'Yseult*, ouverture du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner, *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakoff, *Bourrée fantasque* de Chabrier-Mottl, etc., etc... Toutes ces compositions sont des chefs-d'œuvre déjà et souvent applaudis en France.

2e Congrès de la *Musikinternational Gesellschaft.* — Le 2e Congrès de cette Société vient de terminer ses travaux. Il a tenu ses séances à Bâle du 23 au 28 septembre, alternativement à l'Université et au Conservatoire. Une dizaine de nos collègues représentaient la France à ces réunions. La section de Paris avait délégué M. Ecorcheville. Deux décisions importantes doivent être signalées : la création d'une bibliographie musicale internationale et la transformation du bulletin français. Le prochain Congrès (1908) se tiendra sans doute à Munich ; le suivant (1910) aura certainement lieu à Paris.

Nous rappelons, pour prévenir toute réclamation non fondée, que dans les mois d'août et de septembre la Revue Musicale, *selon l'usage suivi depuis six ans, ne paraît qu'une fois par mois.*

Ceux de nos abonnés qui, par suite d'une négligence de la poste, n'auraient pas reçu un numéro, sont priés de nous aviser, en écrivant, 16, quai de Passy.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE
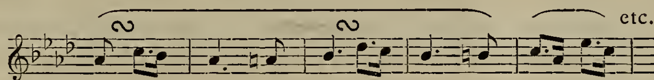
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 21 (sixième année) 1er Novembre 1906.

Une récente édition des sonates de Beethoven. — Notre supplément.

J'ai sous les yeux la récente édition de quelques sonates de Beethoven pour piano, « revue, doigtée et annotée par Adolphe-F. Wouters, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles » (publiée par Breitkopf et Härtel). M. Wouters est, j'en suis sûr, un excellent professeur, et cependant le texte qu'il nous donne me fait mal aux yeux, tant il fourmille de fautes. Je n'ai pu résister au besoin de le reconstituer, dans le supplément de la *Revue musicale*, tel que je le comprends.
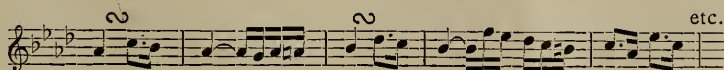
Le discours musical, on le sait, a un rythme, comme l'éloquence verbale : il se divise en périodes, en phrases, en membres de phrase. Les limites de ces parties, non indiquées par le compositeur, ne sont pas toutes faciles à déterminer. Pour la période ou la phrase, à la fin de laquelle l'exécutant doit, en quelque sorte, *mettre un point*, il n'y a pas de difficulté ; à moins d'être aveugle, on voit bien où le point doit être mis, et, quand il y a deux phrases soudées (comme ici à la 8e mesure) on s'en rend tout aussi bien compte. Pour le membre de phrase à la fin duquel il faut *mettre une virgule* ou *un point virgule*, c'est une autre affaire. Habituellement, on marque l'étendue d'un membre de phrase par le *legato*, dont les extrémités enveloppent un groupe de notes devant être émis sans césure, sans « respiration ». Or, M. Wouters scande ainsi le début de l'adagio :



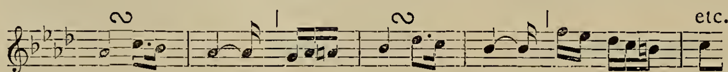
L'éditeur, on le voit, considère le *si* ♮ comme appartenant au premier membre de phrase et faisant corps avec lui. C'est à peu près comme si on disait :

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel je ;
> Viens selon l'usage, etc...

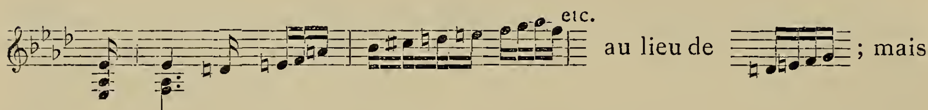
Il y a, dans le texte même de Beethoven, la preuve manifeste que cette manière de rythmer est un contresens. Un peu plus loin, en effet, Beethoven, variant sa formule, dit ceci :



Admettez-vous qu'on mette un « point et virgule », une petite césure, pause ou respiration, après le *la* ♮ de la 2[e] mesure ? Après le *si* ♮ de la 4[e] ? Est-ce que ces deux notes et les groupes de doubles croches dont elles font partie ne sont pas visiblement liés à ce qui suit, et non à ce qui précède ? Je scanderai donc, en indiquant la fin du membre de phrase par un petit trait vertical :



Pour cela, j'emploie une *dièrèse*, c'est-à-dire un procédé d'écriture dont un éditeur peut légitimement user, et qui consiste à ne pas mettre dans le même groupe des notes entre lesquelles il y a une césure. Ainsi, j'écris : au lieu de . M. Wouters applique quelquefois le principe de la diérèse, mais pas toujours. Ainsi, il écrit avec raison :



s'il se rend compte du principe, pourquoi ne l'applique-t-il pas partout où il doit l'être ? Une autre incohérence de méthode consiste à mettre un *legato* dans certaines parties de la composition, et, ailleurs, à ne rien mettre du tout, comme si cet adagio n'était pas partout rythmiquement construit.

Il ne faut pas que le souci de l'effet pianistique pur fasse négliger l'essentiel, c'est-à-dire l'analyse correcte du texte. Si l'élève ou l'exécutant ne commence pas par ponctuer correctement l'œuvre qu'il veut interpréter, il ne fait plus de la musique, mais un exercice quelconque, analogue à celui de la bicyclette. C'est par le rythme que la musique a un sens ; c'est grâce à lui que le compositeur peut *penser avec des sons* ; ne pas observer correctement le rythme, c'est faire une parodie. Je suis sûr que l'honorable professeur de Bruxelles est de mon avis ; mais l'édition qu'il a publiée, bien qu'elle ressemble à beaucoup d'autres tout aussi fautives, est pour moi le sujet d'un profond étonnement. — J. C.

A la suite de l'adagio de Beethoven, nous donnons un air populaire suédois, harmonisé par Ahlström (compositeur né en 1762, organiste à Stockholm, auteur de sonates pour piano et pour violon, parues en 1783 et 1786, et d'un recueil de mélodies populaires). Cette chanson est en dorien antique (*mi-mi*) ; elle module à la dominante et à la quarte, puis retourne à la tonique. Ahlström, comme c'était alors l'usage, l'a harmonisée à la moderne, sans paraître se rendre compte du mode, lequel est très net (le *sol* ♯ de la 3[e] mesure n'étant qu'une broderie). Comme concession à cette méthode — ou absence de méthode — nous n'avons conservé que la clausule en majeur, ou, comme on eût dit autrefois, en ionien.

Quelques œuvres musicales récemment jouées à Paris.

1° *Concert Lamoureux.* — La « Symphonie pastorale » de Beethoven. — Nulle part ailleurs Beethoven n'a mieux montré combien il était l'homme du XVIIIe siècle, non seulement par la forme classique de sa composition, mais par le sentiment et par l'idée qu'il se fait de certaines choses. Ici, il est (psychologiquement) le disciple de Rousseau ou de Bernardin de Saint-Pierre. De ce dernier, la *Revue musicale* citait, dans son dernier numéro, une lettre où la musique des nègres d'Afrique est qualifiée de très « douce », — ce qui est manifestement inexact. Mais, à cette époque, c'est la tendresse, le goût de l'idylle et de la pastorale, qui dominent, avec, pour tout ce qui touche à la « nature », une notion préconçue (conventionnelle, pleine de sentimentalisme, entachée de littérature et d'emphase) de la vraie réalité Pour le romantique moderne, la nature est un spectacle grandiose et terrible, une force mystérieuse, tour à tour bienveillante ou hostile, toujours inquiétante et énigmatique, dressée devant lui :

Nature immense, impénétrable et fière ..

Pour Beethoven, la nature est simplement « la campagne », celle d'Horace et de La Fontaine : la campagne, où le citadin n'aperçoit, par voie de contraste, qu'un grand calme, « un clair ruisseau avec un doux murmure », des oiseaux qui chantent, une paix et une sérénité parfaites, parfois troublées par un orage inoffensif, et même salutaire. Des paysans, il ne voit que la « réunion joyeuse », la danse, un jour de fête ; ses bergers, dignes de ceux de Théocrite et de Virgile, sont des chanteurs et des flûtistes. Pour l'observateur, ou pour le romantique, tout cela est légèrement faux, ou superficiel, ou incomplet et très fade, ou encore beaucoup trop général et traditionnel, et fait plutôt tableau de genre que tableau d'observation et de vérité. Mais c'est le cas d'affirmer combien il serait mauvais de juger une œuvre musicale d'après les idées réelles qui lui sont associées. Malgré cette conception évidemment étroite de la nature, Beethoven a fait une œuvre admirable ; là où tant d'autres poètes s'étaient bornés à rimer quelques vers d'aimable rhétorique, il a écrit, par la puissance du génie musical, — sur la même donnée qu'avaient rendue banale les anciens classiques, — une symphonie qui est une merveille d invention et d'ampleur mélodiques, de rythme, de construction, de contrastes bien équilibrés.

Les « Préludes » de Liszt. — Cette œuvre est associée au texte suivant de Lamartine : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence ; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel ? Quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ?... » (Lamartine, *Méditations poétiques*.) De ce programme, je ne vois qu'une idée ou un sentiment qui soit passé dans la musique : c'est la gravité recueillie, la « méditation ». Il y a, dans les *Préludes*, des choses admirables, et, à côté, des formules banales ou déclamatoires. Mais c'est d'un noble artiste ; partout on sent

la maîtrise. Cette composition est un peu longue ; mais cette longueur est due à ce que Liszt voit toujours « grand ». Il est convaincu ; il est inspiré. Sans atteindre à de grandes profondeurs, il impose à l'auditoire un état d'esprit d'ordre élevé. Sa manière est décorative, chevaleresque, un peu entachée de virtuosité, mais non exempte de poésie. La phrase jouée par les cuivres, qui est le pivot de l'œuvre, est une caresse pour l'oreille, une belle pensée pour l'esprit musical.

« Concerto en ré majeur », pour piano, de Mozart. — J'admire Mozart, comme tous les musiciens. Au dernier concours du Conservatoire, on a exécuté un quatuor de *Cosi fan tutte*, qui a été un pur enchantement. Je n'hésite pourtant pas à dire que ce concerto en *ré* est une œuvre faible, sans originalité bien distincte. Le thème principal de l'allegretto se retrouve dans la sonate en *si* ♭ pour piano et violon ; çà et là, les idées et les rythmes rappellent plusieurs sonates pour piano seul. Ajoutez que ce concerto produit une certaine impatience, quand il est joué par un pianiste qui, sous prétexte de montrer son talent d' « interprétation », abuse de certains effets : jouer en demi-teinte ou en pianissimo évanescent, retenir le mouvement, attaquer les notes avec préciosité comme si on voulait faire un sort à chacune d'elles, chercher le fin du fin, ne rien dire simplement : ce sont là des procédés dont un exécutant doit bien se garder ! Il faut jouer avec franchise, sans céder à la manie de substituer partout sa propre personne à celle du compositeur. L'œuvre est trop claire par elle-même — c'est de l'eau de source ! — pour avoir besoin d'une analyse et d'une exégèse perpétuelle. D'une qualité, il ne faut pas faire un défaut. Mozart est distingué : ne le rendez pas maniéré ! il est délicat : ne le rendez pas anémique !

Le « Prélude a l'après-midi d'un faune », de Cl Debussy. — On pourrait dire : de même que Stéphane Mallarmé, en écrivant un poème volontairement inintelligible sur « l'après-midi d'un Faune », est sorti de la littérature pour entrer dans la musique, de même M. Debussy, en écrivant une brève symphonie sur ce même sujet, est sorti de la musique — telle qu'on la comprenait jusqu'ici — pour faire une œuvre qu'il est difficile de ramener aux classifications traditionnelles. Œuvre bizarre, emmêlée, agressive, — mais exquise à force d'art et d'originalité. Dans la suite, M. Debussy est resté un peu prisonnier de cette manière. Il ne faudrait pas que toutes les musiques fussent écrites d'après l'esthétique de cette école ; mais il est bon que cette école existe à côté des autres.

2° *Concerts Colonne*. — « Symphonie en ré mineur », de César Franck. — Œuvre admirable, qui, à la grande distinction des idées, ajoute parfois un éclat et une puissance extraordinaires. Beaucoup de chromatisme, mais rien de disloqué et de brisé, comme il arrive trop souvent chez les modernes. Cette musique de Franck a une originalité qui m'intrigue : elle est presque constamment « sublime », mais d'un sublime qui ne vient nullement, comme chez les autres maîtres, de la profondeur et de l'intensité du sentiment : c'est un art objectif, d'un formalisme facile, et qu'on dirait improvisé, là même où la construction des thèmes superposés implique une grande science. C'est un sublime aisé, continu, que je crois peu représentatif de la personne morale. Peut-être est-ce l'exemple typique de l'inspiration véritable ! Il faut mentionner spécialement le charmant allegretto, si net et si bien rythmé ; il n'est pas besoin d'entendre l'orchestre pour savoir que le thème principal, accompagné par des pizzicati des violons et des harpes, est écrit pour le cor anglais : à la simple lecture on le devine. Et tel est bien le propre de toute bonne idée symphonique : elle entraîne

avec soi, elle implique le timbre qui doit servir à la formuler. — Dans l'ensemble, un peu de longueur...

« Les Amours du poète », de R. Schumann. — Mélodies d'une page, brèves comme un impromptu d'Alfred de Musset, mais préférables à de grosses partitions ! Une goutte d'eau peut réfléchir le ciel : une page de Schumann peut contenir toute la poésie dont la musique est capable. Ce qui gâte un peu ces chefs-d'œuvre délicats, c'est le talent de la chanteuse qui les dit devant une salle de 3000 personnes. L'exécutant veut faire « de l'expression » ; qu'est-ce à dire, sinon qu'il veut *ajouter sa personnalité à celle de Schumann* ? C'est dangereux !... un chanteur peut faire cela pour Rossini ou Meyerbeer — qui sont d'ailleurs des mélodistes de premier ordre — mais pour Schumann, c'est une autre affaire ! Là, il faut s'effacer complètement. La salle de théâtre est même de trop ; c'est dans l'intimité qu'il faut goûter ces lieder délicats, d'un accent si intime.

« Duo d'Hélène et de Paris », de C. Saint-Saens. — C'est excellent, c'est parfait. Ce n'est pas divin ; et il faudrait que ce fût « divin » ! Songez donc : un duo d'amour entre les deux personnages qui symbolisent la jeunesse et la beauté : Hélène, Pâris ! Derrière eux, il y a la Grèce et l'Asie des temps héroïques, Homère, *l'Iliade*, tout l'Olympe païen, — plus encore : la Destinée. Berlioz versait des larmes d'enthousiasme et d'attendrissement en pensant à toutes ces choses. M. Saint-Saëns en a t-il fait autant ? Cela ne nous regarde pas ; nous n'avons qu'à juger son œuvre. Pour traiter cette scène redoutable, il a employé la méthode analytique, celle qui consiste à suivre, phrase par phrase, le texte d'un livret, et à l'illustrer. Il s'en est tiré, comme on pense, en musicien consommé. On eût aimé un peu de synthèse ; j'entends par ce mot la formule de rythme et de mélodie où l'on concentre l'idée d'une situation et qui, si elle est heureusement trouvée, *prend* l'auditeur, satisfait à ce qu'il attend, et l'enchante...

« Les Heures dolentes », de Gabriel Dupont. — Ces heures dolentes sont des heures de fièvre, de cauchemar et d'hallucination. Il y a des malades qui, pendant les heures d'insomnie, voient sur le papier qui tapisse leur chambre des personnages fantastiques, des dessins étranges, des scènes merveilleuses, épiques, diaboliques, grimaçantes... M. Gabriel Dupont, qui paraît avoir connu ces heures-là, a été obsédé d'images musicales, et non d'images visuelles. Il nous montre d'ailleurs tout autre chose qu'une brillante incohérence de timbres et de rythmes. Schubert (le *Philosophe* Schubert. autobiographie, t. I, p. 321) a écrit : « La fièvre peut développer en nous des énergies où n'atteint guère la santé normale. Je ne puis décrire par des mots ce qui se passait en moi... Je me sentais une force et une joie spirituelle comme je n'en ai jamais ressenti de ma vie. » M. Dupont a ressenti, lui aussi, cette force et cette joie « spirituelles ». Il y a énormément de couleur et d'adresse dans sa composition ; pas assez de pensée et de vraie musique. Il y a du sentiment vrai sans doute, et des idées originales, mais trop d'imagination et de couleur pure obtenue par des dissonances excessives. On dirait du Chabrier orchestré par Balakirev. Œuvre un peu kaléidoscopique, rapide, trouble et troublante .. Mais ce n'est là, je pense, qu'une fantaisie d'artiste. Il faut que le musicien nous montre désormais, comme l'homme, qu'il est en pleine santé.

Notes sur la musique orientale et exotique.

M. Maspéro veut bien nous envoyer d'Egypte la photographie d'une peinture trouvée dans le Mastaba (chambre mortuaire) de Dahchour et conservée au musée de l'Institut archéologique du Caire. Cette peinture représente une harpiste accroupie et remonte à la XIIe dynastie (vingt-huit siècles environ avant l'ère chrétienne). La harpe, de même forme que les instruments conservés au musée du Louvre, a huit cordes; les mains, placées l'une au-dessus de l'autre, dans une bonne position d'exécutant, pincent des cordes différentes.

En examinant les documents analogues provenant de la Grèce antique, Vitet tirait argument de là pour affirmer que les Grecs avaient connu la musique à plusieurs parties, « car il est impossible, disait-il avec raison, que les doigts de l'instrumentiste fassent entendre la même note ». Il eût fait sans doute la même observation à propos de ce document sur la musique égyptienne.



Voici un document curieux et admirable, cité par Lubbock dans son livre classique sur la civilisation (p. 525), et qui pourrait servir de « programme » à un compositeur en quête de sujets originaux, favorables à l'inspiration musicale :

« Dobritzhoffer nous dit que les Abipones (Amérique du Sud) adorent les Pléiades à une certaine époque de l'année. La cérémonie consiste en une fête accompagnée de danses et de musique, alternant avec les louanges des étoiles. La principale prêtresse, qui préside les cérémonies, danse par intervalles, faisant résonner en mesure une gourde remplie de noyaux, pirouettant tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, sans jamais changer de place et sans varier ses mouvements. »

La « gourde remplie de noyaux » nous avertit suffisamment qu'il s'agit d'une peuplade encore peu civilisée et ignorante des ressources de l'orchestre... mais quelle poésie profonde dans cette liturgie nocturne, en pleine nature ! Voilà des hommes à demi sauvages qui ont le sentiment du divin, puisqu'ils adorent quelque chose et quelqu'un ; leur divinité, ils ne la voient pas dans un animal, comme les Egyptiens, ou dans un être humain, comme les Grecs, mais, comme les Chaldéens, dans un groupe d'étoiles... C'est un dogme qui en vaut bien d'autres. La danse caractérisée ici est sans doute pauvre et monotone ; j'imagine qu'un compositeur qui *sentirait* vivement cela, tirerait de cette monotonie même un effet exquis. Il lui serait sans doute permis de remplacer la gourde de noyaux par de petites clochettes.

La musique d'après les Allemands.

Le pays qui a produit Bach, Hændel, Beethoven, peut être considéré comme le pays musical par excellence (réserve faite de l'originalité incontestable des autres pays, en matière de composition). Il nous a donc paru intéressant d'ouvrir ici une nouvelle rubrique, sous laquelle nous donnerons de substantielles indications, à l'aide de textes caractéristiques, sur le sujet suivant : *Quelle a été*

l'opinion des grands écrivains, philosophes et compositeurs de l'Allemagne sur la musique ? Comment l'ont-ils définie ?

Il y a là des choses infiniment curieuses à lire ; nous nous proposons de les condenser et de les résumer ici pour la commodité du lecteur. Nous commencerons par Kant, et nous ne nous astreindrons pas à l'ordre historique.

I. — KANT passe pour avoir fondé l'esthétique moderne. Il donne lieu à quelques constatations curieuses. L'auteur de la *Critique du jugement* (1790) n'aime pas la musique ! il est trop « critique » pour goûter un art de sentiment et de spontanéité ; de plus, la musique est la langue de l'amour, et Kant n'a jamais « sacrifié aux Grâces », comme dit Voltaire en parlant de Boileau. Néanmoins, le grand philosophe a rendu à l'art musical un hommage involontaire, gâté par des boutades de mauvais goût. Habitué à réfléchir sur des concepts, Kant écrit que la musique est « un jeu changeant et éphémère, *qui ne laisse rien à penser après lui* » ; il va jusqu'à écrire cette phrase regrettable que « musique et plaisanterie (*Stoff zum lachen*) sont, sous deux aspects différents, la même forme du jeu ;... *le changement seul y produit le plaisir* ». Ce terrible logicien, à qui l'on doit tant d'analyses profondes, se plaint, comme d'un dommage apporté à la liberté de chacun, de l'importunité du chant choral : « Celui qui tire de sa poche un mouchoir parfumé, oblige son entourage à jouir, bon gré mal gré, de ce parfum. Même inconvénient se produit lorsque, au temple protestant, on chante des airs spirituels ! » Kant se déclarait dérangé dans ses propres pensées par cette piété bruyante et généralement pharisienne ! (*Critique du jugement*, édit. all. de Kehrbach, p. 197, 202, 204-5.) Et cependant, bien que la musique lui apparaisse surtout comme un plaisir (*mehr Genuss als Kultur*), il la caractérise avec justesse quand il déclare que l'arithmétique n'a rien à voir dans le plaisir musical ; que les sons, comme les couleurs, « constituent la détermination formelle d'un *ensemble* » (ibid., p. 70) et doivent, par conséquent, être appréciés non en eux-mêmes, mais d'après leurs rapports avec le tout dont ils font partie ; que la musique nous émeut plus profondément que la poésie, et qu'une belle composition est « l'idée esthétique d'un ensemble cohérent, *plein de pensées intraduisibles* » (*die æsthetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle*, ibid., p. 70, 200).

Voici des écrivains plus artistes. Ils insistent sur ce fait que la musique a une indépendance absolue vis-à-vis du monde extérieur.

II. — NOVALIS, SCHILLER, WAGNER. « L'artiste a vivifié dans ses organes les germes d'une vie autonome ; il a augmenté leur réceptivité pour le monde spirituel, et il est, par suite, *en état de produire des idées sans sollicitation extérieure*, d'effluer par elles en dehors de lui-même, de les employer comme des instruments par lesquels il transforme arbitrairement le monde réel. » (NOVALIS, *Œuvres*, édit. Heilbron, Berlin, 1901, II, p. 164 et suiv.)

« La philosophie (ne peut-on pas dire aussi : la musique ?) est *l'art d'inventer sans donnée aucune, un art d'invention absolue* (id.). — En cela précisément consiste la vie, qu'elle ne peut être comprise. (*Id.*)

« L'homme (musicien) est capable à chaque instant d'être une essence suprasensuelle. Autrement, il ne serait pas un citoyen de l'univers, il serait un animal. Sans doute, la réflexion calme est difficile dans cet état, mais plus nous réussissons à en prendre conscience, plus devient vivace, puissante, persuasive, la croyance que cet état engendre *la foi aux révélations authentiques de l'Esprit. Ce*

n'est ni un « voir », ni un « entendre », ni un « sentir » ; c'est un composé des trois à la fois. — C'est plus que les trois réunis, — une impression de certitude immédiate, un aperçu de ma vie la plus vraie, la plus intime. » (NOVALIS, *Œuvres*, II, I, p. 6.)

« Les saisons, les heures du jour, la vie, les destinées, tout, chose étrange ! est parfaitement rythmique et métrique, tout obéit à une cadence. Dans les métiers et dans les arts, dans les machines, dans les corps organiques, dans nos occupations familières, partout le rythme, la mesure, la cadence, la mélodie. Tout ce que nous faisons avec quelque virtuosité devient peu à peu rythmique. Il doit y avoir là quelque chose d'autre encore et d'occulte. Ne serait-ce vraiment que l'effet de l'inertie ? (*Id.*, II, I, p. 154-5.)

« La pensée (verbale, par opposition à la pensée musicale) n'est qu'un rêve du sentir, un sentir éteint, une vie affaiblie, grise et décolorée. (*Id.*)

« L'insuffisance manifeste de la forme corporelle et terrestre pour exprimer et organiser l'esprit qui habite en elle, c'est la pensée obscure qui devient le fondement de toutes nos pensées véritables. Elle est le point de départ de notre évolution comme intelligences ; c'est elle qui nous oblige à admettre un monde des intelligibles et une série infinie d'expressions et d'organisations pour chaque esprit, dont l'individualité actuelle est chaque fois l'exposant ou la racine. » (*Id.*)

« La musique d'une poésie est bien plus souvent présente à mon âme, quand je m'assieds à ma table pour l'écrire, que l'idée nette du contenu » (SCHILLER, lettre à Korner, 25 mai 1792.)

« La poésie est une musique intérieure... Elle est l'art du dynamisme psychique (*Gemütserregungskunst*)...une acoustique de l'âme. » (NOVALIS, II, II, p. 208 et 328.)

« Rien n'attire mes yeux. Les lieux, les objets auxquels s'accroche ou pourrait s'accrocher mon regard, seraient ce les plus grands chefs-d'œuvre du monde, ne me divertissent pas et me sont indifférents. Je n'ai encore des yeux que pour distinguer le jour et la nuit, le clair et l'obscur. C'est réellement une mort du monde extérieure pour moi et de moi pour le monde extérieur. Je ne vois que des images intérieures qui veulent se réaliser uniquement par les sons. » (R. WAGNER, lettre à Mathilde Wesendonck, *datée de Paris, 19 quai Voltaire, 21 décembre 1861.*)

... « Rentré à l'hôtel, j'ai travaillé avec une hâte singulière au plan (de l'ouverture des *Maîtres chanteurs de Nürenberg*) ; j'ai eu plaisir à remarquer combien libre et riche était ma faculté d'invention ! ce fut *une délivrance, un salut !* (*Eine Rettung*, id., ibid.)

« La mélodie est ici la chose capitale et nécessaire ; j'ai fait les vers dans ma tête, *d'après la mélodie*. Voyez comme ça sonne bien » (suit une citation, air et paroles, *lettre à la même*, *de Bieberich*, *12 mars 1862*.)

(*A suivre.*)

La musique et la magie (*suite*).

Nous avons montré que la première forme de la musique était l'*incantation*, employée à l'origine, par les primitifs, dans les rites oraux de la magie.

Une difficulté se présente néanmoins à ceux qui étudient un tel sujet. Les savants qui ont écrit des livres spéciaux sur les nombreux documents que nous possédons et qui sont relatifs à la magie primitive, appellent constamment les formules qu'ils étudient formules *d'incantation*; d'après nos habitudes classiques, un tel mot implique l'idée d'un *chant* : mais comme les spécialistes de la philologie ne sont pas en général musiciens, on peut se demander s'ils emploient le mot « incantation » dans le sens vraiment musical, ou bien dans le sens de « formule orale » simplement lue ou récitée : telle est la question que nous nous étions posée en lisant le livre récent de M. Fossey, professeur au Collège de France, sur *la Magie assyrienne*. Pour en avoir le cœur net, nous avons écrit à M. Fossey, que notre lettre est allée trouver à Sarajevo, en Bosnie, après de longs ricochets La réponse du savant professeur est trop spéciale pour être publiée ici, mais nous résumons l'essentiel de ce qu'elle nous apprend directement, ou à l'aide d'indications bibliographiques :

Chez les Assyriens, — où magie et religion paraissent avoir été indiscernables — il y avait trois sortes de prêtres. L'une de ces catégories comprenait le prêtre (zammaru) chargé de *chanter*. Alors même que nous n'aurions pas d'autre indication, cela suffirait pour affirmer une connexité de la magie et de la musique ; mais il est infiniment probable que ces trois fonctions sacerdotales (déjà suggérées par Diodore de Sicile, II, 29) ne sont que le développement d'une fonction primitive unique où le chant jouait le rôle principal, et d'où il se détacha plus tard pour former une spécialité. En somme, magie et musique ont été très anciennement unies chez les Assyriens. Les ouvrages récents qu'on pourrait consulter sur ce curieux sujet sont : les *Contributions à la connaissance de la religion babylonienne*, de Zimmern (en all.), la *Magie et Sorcellerie assyriennes* de King (en angl., Londres, 1896), la *Série « Maglû » des exorcismes assyriens* de Tallquist (en all , Leipzig, 1895) et *la Magie assyrienne* de Fossey (chez Leroux). — Nous continuons à donner ici quelques documents empruntés au folk-lore (contes populaires) et montrant qu'un pouvoir surnaturel a toujours été attribué à la musique.

LE DIABLE ET LA MUSIQUE.

C'est un fait suggestif que, parmi les esprits des collines, des eaux et des lieux déserts, ceux qui aiment la musique et la danse sont, en général, d'après la tradition populaire, des êtres bienveillants et sans méchanceté. Parfois, cependant, c'est un esprit fort méchant qui a recours à ces arts dans quelque mauvais dessein. Quelques contes de divers pays mettent en lumière les idées superstitieuses relatives à ce sujet : nous allons les donner.

LE JOUEUR DE FLÛTE INVISIBLE.

Dans le Holstein, les paysans racontent la curieuse histoire d'un joueur de flûte invisible qui passe pour avoir hanté, il y a de cela environ cinquante ans, une ferme voisine de l'Elbe.

C'est derrière l'habitation, dans un potager planté de choux, que débuta cette mystérieuse affaire : les habitants commencèrent par entendre à plusieurs reprises le son d'une flûte, sans que personne pût découvrir d'où venait ce son ; puis, peu à peu, l'invisible flûtiste s'introduisit dans la maison : il y vint de plus en plus fréquemment, jusqu'au jour où il en fit définitivement son quartier général. Parfois il jouait de la flûte dans la pièce commune, parfois dans l'une ou l'autre des chambres ; d'autres jours il était à la cave ou au grenier ; d'autres fois enfin il faisait, à l'occasion, un tour dans une maison voisine. A la fin, les habitants de la ferme s'habituèrent tout à fait à sa présence, à tel point que les enfants ou les serviteurs et les servantes n'avaient, lorsqu'ils voulaient se donner le plaisir d'un petit bal, qu'à prononcer le nom d'un certain air, ou bien à en chanter une ou deux mesures, et à lui demander de le jouer ; ils entendaient aussitôt le morceau désiré. Lorsque la laitière était occupée à travailler dans sa laiterie, il lui arrivait parfois, pour plaisanter, de prendre une pomme à la main et de dire : « Eh bien ! mon garçon, joue-moi un joli petit morceau, et tu auras une pomme. » Aussitôt la pomme disparaissait de sa main, et la musique commençait.

Cependant il arriva, avec le temps, que le joueur de flûte invisible devint fort encombrant et finit même par se montrer tout à fait malfaisant : une nuit, il se divertissait à briser toutes les vitres de la maison ; une autre nuit, c'est dans la cuisine qu'il se livrait à ses ébats en mettant tout sens dessus dessous ; lorsqu'à midi toute la famille était assise à table, il arrivait quelquefois que le grand plat de ragoût, où tout le monde prenait sa part, était vidé en une minute par des mains invisibles, et les pauvres gens avaient beau se lever en sursaut et courir à travers la salle en frappant l'air de leurs cuillers, toujours ils entendaient le farceur, juste au moment où ils pensaient l'avoir enfin acculé dans un coin de la salle, jouer malicieusement sur sa flûte dans le coin opposé.

Bref, c'était une persécution qui devint intolérable, la maison était complètement privée de repos ; le fermier disait à qui voulait l'entendre qu'il souhaitait trouver quelqu'un qui eût le pouvoir d'expulser l'invisible joueur de flûte, et qu'il ne regarderait pas à la dépense.

Il vint enfin de la ville voisine un habile homme qui se fit fort de tirer la chose au clair, et ne voulait auparavant savoir qu'une chose : s'il devait chasser le joueur de flûte en le faisant paraître sous sa forme véritable ou sous la forme d'un barbet.

Le fermier lui répondit : « Je préférerais encore ne pas le voir du tout ! Voilà dix thalers. Tout ce que j'espère, c'est m'en délivrer et avoir la paix chez moi. »

L'homme entendu, qui était venu de la ville, réussit à chasser l'hôte importun, en récitant des formules bizarres et en faisant de la fumée ; depuis, le son de la flûte mystérieuse ne se fit plus entendre dans la ferme (1).

LE MUSICIEN BANNI.

Au fond du lac nommé « Das Langholter Meer », près du fleuve Weser, au sud de Brême, vit, d'après la tradition populaire, un habile musicien qu'un curé a condamné à s'exiler en cet endroit. Mais pourquoi l'a-t-il exilé en cet endroit,

(1) *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig-Holstein und Lauenburg*, von Karl Müllenhoff ; Kiel, 1845, p. 336.

et même, pourquoi l'a-t-il exilé, c'est ce que l'on ne sait pas bien exactement.

Un jour d'hiver, à l'époque où la surface du lac est complètement gelée, deux jeunes garçons gardaient leurs moutons dans le voisinage, quand, voyant briller la surface polie de la glace, le plus grand dit à l'autre : « Allons sur le lac, et nous ferons jouer le musicien. »

Ayant ainsi parlé, il passa sur le lac ; son camarade le suivit, et ils s'amusèrent un moment à glisser ; s'étant alors rappelé qu'il y avait au fond du lac un musicien, ils l'interpellèrent joyeusement : « Si tu es toujours là-dessous, vieux bonhomme, joue nous donc un petit air pour nous faire danser ! »

Mais quelle fut leur terreur lorsque, tout à coup, ils entendirent s'élever du fond du lac une musique comme ils n'en avaient jamais entendue...

LE CHATEAU HANTÉ.

On a souvent entendu des concerts diaboliques vers minuit dans un certain château du Schleswig-Holstein. Il y avait en ce manoir, voilà bien des années, un seigneur dont la fille était jeune et enjouée. Dans une fête de famille, à un grand bal, celle-ci se montra si insatiable de danse, qu'après avoir dansé toute la soirée, elle s'écria avec volubilité : « Et si le diable en personne venait m'inviter à danser, je ne refuserais pas. »

A peine avait-elle dit ces mots, que la porte de la salle où l'on dansait s'ouvrit ; un cavalier inconnu entra, s'avança vers elle et l'invita à danser. En rond, et toujours en rond, ils tournèrent, et sans cesse, et toujours plus vite et plus vite, jusqu'au moment où elle tomba soudain, — morte.

Bien du temps s'est écoulé depuis cet événement ; mais aujourd'hui encore la dame revient dans ce château. Tous les ans, le jour où arriva l'effrayant événement, à minuit juste, le manoir retentit de la musique la plus diabolique. La dame sort de sa tombe et se rend à la salle de bal, où, anxieusement, elle attend un danseur ; car si quelque bon chrétien vient danser avec elle, elle doit ensuite jouir du repos éternel. Jusqu'ici personne n'a eu le courage de rester dans le château pendant cette heure horrible. Une fois un jeune et audacieux aventurier y a presque réussi : c'est qu'en ce cas le château devenait sa propriété, d'après une vieille charte qu'on a trouvée là. Mais à peine la musique diabolique eut-elle commencé, que son courage s'évanouit et qu'il se sauva aussi vite qu'il put. Il en fut si effrayé qu'aujourd'hui encore, en entendant un violon, il tremble de tous ses membres, s'imaginant que le tapage infernal recommence.

(*A suivre.*)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

L'ORGANISATION DES ÉTUDES D'HISTOIRE MUSICALE, EN FRANCE, DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE (*suite*).

J'ai montré, dans la dernière leçon, comment le ministère de l'Instruction publique avait organisé les études d'histoire musicale, en créant une grande association sous le contrôle et avec l'appui de l'Etat ; j'ai maintenant à dire ce qui a été fait dans les trois ordres d'enseignement, et tout d'abord dans l'enseignement supérieur, pour compléter ou pour soutenir une telle œuvre. Avant d'entrer dans cette nouvelle partie de mon sujet, je m'arrêterai encore un instant aux « Instructions » que j'ai résumées.

Le plan de travail dressé par Bottée de Toulmon, par Vincent, Ampère, de Coussemaker, Ch. de Courcelles, pourrait encore, ai-je dit, être adopté aujourd'hui. Il conviendrait cependant, au point de vue pratique, d'y ajouter quelques idées que je tiens à indiquer. La recherche des faits particuliers, des textes, des menus détails de tout ordre indispensables à une histoire sérieuse de la musique, constitue certainement la première partie d'une bonne méthode ; mais l'esprit français est plus ambitieux : il veut faire des ouvrages de synthèse et de haute critique en prenant ses sujets dans le domaine général de l'histoire. A ceux qui, obéissant au mouvement de cette sorte de Renaissance, veulent se lancer dans une telle entreprise, on pourrait donner, pour diriger leurs justes ambitions, deux conseils :

1° Il faut d'abord, quand une science se constitue, être modeste dans le choix des premiers buts à atteindre, et ne pas commencer par la fin. Un travail relativement facile, profitable pour tout le monde, consisterait, au lieu de s'engager dans des œuvres originales de longue haleine, à publier des traductions de livres bien choisis. En cela, on fait l'essai de ses forces et on peut très bien donner des preuves d'esprit critique en même temps que de talent personnel. Songez que nos plus grands philologues ont commencé par faire des traductions. M. Michel Bréal a traduit la grammaire monumentale de Bopp ; M. Weil, M. Eug. Benoist, se sont appliqués à faire connaître, dans des domaines divers, les derniers résultats de la critique allemande, et cela ne les a pas empêchés de se placer au premier rang parmi les savants. En musique, on devrait suivre cet exemple. A ceux qui voudraient faire de l'histoire musicale (je parle des commençants, mais déjà armés d'une solide instruction générale), je dirais volontiers : « Prenez un opuscule, tel que celui de K.-Ph.-Em. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin* (1752), et traduisez-le, en ajoutant une substantielle introduction et quelques notes critiques. Donnez-nous une réduction des *Institutions* de Zarlino. Faites pour les théoriciens modernes les plus importants ce que M. Ruelle a fait pour les grecs. Traduisez-nous (en la rendant, si possible, moins touffue et plus facile à lire) l'*Histoire de la théorie musicale* de M. Hugo Riemann, et jetez dans la circulation française le précieux répertoire de textes qu'elle contient ! Traduisez-nous (sans juger indispensable

de la compléter) la *Bibliographie générale* de Forkel ! Si vous voulez encore, prenez un texte important, le *Micrologus* de Guido, et donnez-nous-en une bonne édition, commode comme nos petits livres classiques ! Ne nous faites pas d'étude d'ensemble sur Bach, car les documents, à moins de circonstances spéciales, ne sont pas à portée de votre main, mais faites-nous — en rectifiant par quelques notes au bas des pages ce que vous n'approuverez pas — une réduction des deux gros volumes de Spitta ! Aidez-nous à connaître les travaux de Pohl sur la biographie de Haydn, ceux de Wasilewski, d'Otto Jahn, de Guido Adler, de Haberl, de Sandberger, de Schwartz, de tant d'autres qui sont ignorés chez nous, et dont nous avons intérêt à profiter, tout en réservant l'indépendance de notre jugement. » Et en même temps je ne manquerai pas de signaler un écueil. Ce serait une erreur absolue de croire qu'il suffit de connaître l'italien ou l'allemand pour traduire un ouvrage de musique écrit en allemand ou en italien. Il faut posséder à fond la théorie musicale, sans quoi on s'expose aux pires méprises. Mais ceux qui n'ont d'autre bagage scientifique que la possession d'une langue vivante avec une culture moyenne, peuvent encore rendre de très grands services, en traduisant des biographies.

2° Il y a un autre point sur lequel l'histoire ou la critique musicale devrait s'inspirer de l'exemple donné par les philologues : il conviendrait de traiter des sujets bien limités et *nettement musicaux*, bien dégagés de ce qui est psychologie ou philosophie pure, histoire littéraire ou histoire politique. Les professeurs de nos Universités traitent volontiers des sujets comme ceux-ci : *des personnages romains* dans le théâtre de Corneille ; *des caractères de femmes* dans le théâtre de Racine ; le *style* de Molière ; la *morale* de La Fontaine, etc... En un mot, ils n'embrassent pas, ordinairement, la totalité d'un sujet, mais s'attachent, pour mieux la pénétrer et l'éclairer, à une de ses parties. En musique, nous n'avons encore presque rien de semblable, et c'est dommage. Je voudrais, par exemple, pour revenir à J.-S. Bach, qu'on nous donnât une monographie sur le *Clavecin bien tempéré* (circonstances historiques où l'ouvrage fut écrit, antécédents, but de l'auteur, et *analyse approfondie du texte musical*, etc..., en étudiant de près les thèmes mis en œuvre par le grand compositeur thèmes, populaires, airs empruntés au chant, à la danse, etc.) et en nous montrant surtout, par des analyses précises, en quoi la plupart de ces fugues diffèrent du type de la fugue « classique ». On a publié récemment deux ouvrages sur Schumann, — *Schumann* tout entier, sa vie, ses œuvres et son temps : j'aurais préféré une étude spéciale et approfondie soit sur l'œuvre pianistique de Schumann (comparée à celles de Chopin et de Liszt), soit sur ses compositions vocales à plusieurs parties, soit sur celles de ses œuvres qui ont une forme classique. Au lieu d'un livre sur Berlioz en général, — livre qu'il faut refaire tous les mois, puisqu'on trouve chaque jour des documents nouveaux, — j'aimerais une étude sur l'*instrumentation de Berlioz* ; j'aimerais une étude critique sur les mazurkas de Chopin, sur les sonates de Mozart ou de Beethoven pour piano ou pour piano et violon, etc... Sur toutes ces œuvres, pourtant si connues, nous avons à peine quelques articles de revues, très généraux, et pas de travaux sérieux. Il faut éviter qu'à force de reculer la limite des sujets, on ne perde de vue ce qui est l'objet principal de l'histoire et de la critique. Il ne faut pas que la recherche des faits rares et la curiosité archéologique — peut-être aussi un reste d'habitudes littéraires — détourne de ce que l'admiration de tous a mis en première ligne

dans nos programmes ; en s'appliquant à de tels sujets, nos musicographes se mettraient tout de suite en communication avec le public et, sans abandonner leurs tendances « scientifiques », augmenteraient certainement le nombre de leurs lecteurs. Je ferme ici cette parenthèse, et je reprends l'exposé de mon sujet.

II. — *L'hstoire musicale au Conservatoire.*

C'est, nous l'avons vu, sous l'influence d'une idée nationale, que les études d'histoire musicale se sont organisées en France au XIXe siècle. Toutes les initiatives fécondes dont j'ai parlé sont dues à un sentiment très vif et fier du génie français, et de l'unité de son histoire politique.

S il est un établissement où nous puissions retrouver ce sentiment, et qui, pour être fidèle à ses origines, doive rester *national,* non pas seulement par la rédaction de son enseigne ou ses attaches avec le budget, mais par son application à se mettre en contact avec l'esprit du pays et à le servir par les moyens qui lui sont propres, c'est bien le Conservatoire. Il a été créé pour fournir un entraînement au courage militaire (1), pour enflammer les soldats sur le champ de bataille, pour rehausser l'éclat de ces fêtes civiques où la Révolution cherchait à réconcilier tous les citoyens. Dans le principe, il s'opposait à l'Opéra, institution monarchique destinée au dilettantisme et à l'oisiveté. Sous la Restauration, il eut l'honneur d'être supprimé comme une source de propagande républicaine.

Le Conservatoire réunit, en matière musicale, les trois formes d'enseignement : primaire (solfège), secondaire (harmonie) et supérieur (composition). Je n'ai ici qu'à indiquer sa contribution aux études d histoire musicale. Il est arrivé assez tard à les organiser chez lui, le souci de l'art pour l'art et, *a fortiori*, celui de l'érudition, étant étrangers à son programme initial. Ici d'ailleurs, comme dans les comités organisés par Guizot en 1834, c'est par la littérature qu'on a commencé, ainsi que le montrent les dates suivantes.

Le décret signé au quartier impérial de Moscou par Napoléon, le 15 octobre 1812, avait décidé (titre VIII, § XCIV) qu'il y aurait, au Conservatoire, un professeur de grammaire, d'histoire (politique) et de *mythologie* (sic) appliquée à l'art dramatique, pour les élèves qui se destinent au théâtre français (même

(1) Je rappelle les principales dates de son histoire. Le 1er avril 1784 est fondée, à l'Hôtel des menus plaisirs, l'*Ecole royale de chant et de déclamation.* En 1789, après la prise de la Bastille, cette école est supprimée. Le capitaine d'état-major Sarrette, commandant la garde nationale de Paris, la remplace en 1792 par l'*Ecole gratuite de musique de la garde nationale parisienne.* Militaire, républicaine et patriotique, cette école est transformée, le 18 brumaire an II (8 nov. 1793), en *Institut national de musique*, et deux ans après, en *Conservatoire* (loi du 16 thermidor an III, 3 août 1795), sur le rapport de M.-J. Chénier, qui exalte les services rendus à la République par « les musiciens patriotes », soit dans les fêtes nationales, soit sur les monts d'Argonne, dans les plaines de Jemmape et de Fleurus, aux Alpes, aux Pyrénées, en Belgique et en Hollande. Après lui, évoquant les mêmes souvenirs, Leclerc, député de Maine-et-Loire, parle magnifiquement de « l'entrée de la musique dans la Patrie » (séance du 3 frimaire an VII). Dans son discours d'ouverture du 1er brumaire an V (22 oct. 1797), Sarrette raille, comme un « excès d'ineptie », le titre « d'Académie » conféré par l'ancien régime à l'Opéra. — Sous la Restauration, le 22 décembre 1815, l'intendance des menus plaisirs est rétablie. Le local où était installé le Conservatoire faisant partie des biens de la liste civile, le ministre de la Maison du Roi le rend à sa destination primitive Le ministre de l'intérieur n'inscrit plus rien, à son budget, qui le concerne. A partir du 1er avril 1816, l'ancienne école royale est rétablie. Le Conservatoire, alors dissous comme un foyer d'idées libérales, ne reprit son titre qu'en 1831.

idée dans le *Projet de réorganisation* de 1817, titre III, art. 10, et ch. II, art. 26, et dans l'*Arrêté d'organisation*, etc... du 29 déc. 1824). L'arrêté du 22 décembre 1854, signé du ministre d'Etat Achille Fould, créa « une classe d'histoire et de littérature au point de vue de l'art et du théâtre ». Le premier titulaire fut le célèbre Samson. Pour la musique, on resta longtemps dans la période des commissions et des vœux. En 1848, un aréopage composé d'Auber, Halévy, Lecouppey, Panseron, Levasseur, Benoist, Girard, Meifred, Marmontel, Bazin, Sansom, Provost, L. Perrot, Réty et d'Henneville, envoie au ministre un projet où il propose de dire : « Il y a, au Conservatoire, une classe d'histoire de la musique. » Il ajoute judicieusement : « La musique a son histoire, dont la connaissance est un élément essentiel d'une bonne éducation musicale. Les écoles, les styles, ont leurs monuments, que l'on ne peut comprendre parfaitement si on les isole des époques qui les ont *enfantés* (sic). Indépendamment de la partie biographique, qu'un véritable musicien doit connaître, car on aime à remonter de l'œuvre à l'auteur, l'histoire de la musique, c'est la musique elle-même dans sa génération, dans ses développements, dans ses formes, dans ses procédés, dans ses manifestations. » Ces excellentes paroles restent sans effet, probablement parce qu'on n'avait pas le professeur qu'il fallait. En 1870, une nouvelle commission (où figuraient E About et E. Augier) propose un autre plan d'organisation, avec un enseignement divisé en neuf parties dont la septième devait être la suivante : *Esthétique et Histoire musicales. Notions scientifiques appliquées à la musique.*

Celui à qui l'on doit la réalisation de ce projet sans cesse ajourné, c'est l'auteur de *Mignon*, Ambroise Thomas. Le 31 août 1871, il écrivait au ministre pour lui demander la création de trois nouveaux cours constituant « un enseignement supérieur ». Le premier de ces cours devait être consacré « à l'esthétique et à l'histoire de la musique ». A. Thomas disait : « Le cours d'esthétique, plus particulièrement obligatoire pour les élèves des classes de composition, serait facultatif pour les élèves d'harmonie et les élèves les plus distingués de toutes les autres branches de l'enseignement. Des personnes étrangères au Conservatoire pourraient y être admises. Sans présenter ici un programme définitif de cours, voici toutefois quels en seraient les principaux éléments : *Histoire sommaire de la musique, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours. Paléographie musicale. Notations. Exposé des divers systèmes musicaux. Musique sacrée et profane. Biographie des grands maîtres. Etude critique de leurs œuvres, etc* .. » — Programme énorme, écrasant, qu'on s'étonne de voir tranquillement exposé par un homme tel qu'Ambroise Thomas ! Sans doute, l'idée de cette innovation était parfaite. Dans la première moitié du XIXe siècle, les meilleurs musiciens français étaient d'une ignorance singulière sur l'histoire de leur art. Quand Gounod alla à Rome, il ne savait presque rien des chefs-d'œuvre de Beethoven ; Fanny Mendelssohn nous a décrit les effets extraordinaires que la révélation de cette musique produisit sur le futur auteur de *Faust*. Nous savons aussi, par le témoignage de M. Camille Saint-Saëns, que Berlioz ne connaissait pas mieux J.-S. Bach. Le simple bon sens voulait donc que cette lacune fût comblée ; mais, comme il arrive d'ordinaire, on allait trop loin ; dès le premier pas, on voulait dépasser le but. Le véritable cours d' « esthétique », pour un élève musicien, se fait dans la classe où on corrige ses devoirs d'harmonie, de contrepoint et de composition, ou même dans les classes

où l'on forme les chanteurs, les violonistes, les pianistes ; il est constitué par les observations de *détail* que fait le professeur, et non par une série de leçons sur des sujets abstraits ; la « science du beau », à la façon platonicienne, est, pour un artiste, chose vaine et même dangereuse. Quant à l'histoire, comment s'y serait-on pris, en 1871, devant les élèves du Conservatoire, pour « remonter aux temps les plus reculés » de la musique, pour instituer des études de « paléographie », pour faire un « exposé des divers systèmes de musique » ? Ambroise Thomas, — assez solidement installé dans sa position de compositeur populaire pour voir tout cela d'un peu loin et se permettre des indications superficielles — oubliait que pour étudier la théorie musicale antérieure au XVIe siècle seulement, il faut connaître le latin et le grec, — sans parler des « divers systèmes musicaux » (il s'agit sans doute de l'Orient ?) et de la « paléographie », accessibles seulement à des humanistes ayant une instruction spéciale. La nécessité d'une culture très étendue et très précise a été et sera l'écueil des tentatives de ce genre dans des écoles purement musicales. La grande erreur fut de croire que, pour enseigner l'histoire générale de la musique, il suffisait d'être un compositeur ou un virtuose et de connaître les classiques depuis l'époque de Lulli.

Nous touchons ici à un point capital de mon sujet. Je dois, au passage, marquer aussi nettement que possible la différence nécessaire qui sépare les études d'histoire musicale faites au Conservatoire et les mêmes études faites dans une de nos Universités ou au Collège de France. L'histoire musicale, si on veut la pousser un peu plus loin que le XVIe siècle et la faire d'une façon complète, exige la connaissance des langues anciennes, et, en général, cette culture très complexe que l'on désigne sous le nom de « philologie classique ». Un exemple entre cent. On m'accordera bien que dans un cours d'histoire musicale, il faut expliquer comment notre mode majeur, réalisé sur la gamme d'*ut*, a pris une place prépondérante; or, pour cela, il est indispensable de remonter au célèbre ouvrage de Glaréan, paru en 1547 : cet ouvrage est écrit en latin, et il a pour titre deux mots grecs : *Dodekachordon* ! Il en est absolument de même, si on veut remonter aux origines du contrepoint et à l'étude de ses premières formes. Si l'on ne possède pas la culture nécessaire, si l'on n'est pas capable de lire dans le texte original les théoriciens de la Renaissance, du moyen âge et de l'antiquité, on est arrêté à chaque instant, ou obligé de recourir à des ouvrages de seconde main et de voir les choses par les yeux d'autrui, ce qui est à la fois la négation de toute critique et la négation de l'enseignement supérieur tel que nous le comprenons ici. De telles études appartiennent donc, en principe, à l'Université. Je ne veux pas dire qu'en dehors de nous il n'y ait des historiens très sérieux de la musique ; mais, s'il y en a, c'est qu'ils ont passé par l'Université et ont été familiarisés par elle au maniement de l'outillage indispensable. Au Conservatoire, il en est autrement : peut-on, quand le sujet l'exige, parler latin ou grec ? étudier de près le texte d'un manuscrit ? user de toutes les ressources de la critique historique ? Peut-on traiter à fond les problèmes de l'histoire, avec la méthode appropriée, devant des jeunes gens qui sont avant tout des artistes et qui suivront plus tard la carrière du virtuose ou du compositeur ? Certes, plus d'un professeur de musique pourrait le faire ; mais alors même qu'il le pourrait, grâce à son éducation personnelle, il ne le devrait pas. Les élèves du Conservatoire doivent rester étrangers à l'érudi-

tion pure. On leur apprend l'harmonie, mais ce serait une faute que les faire entrer dans l'analyse des systèmes sur lesquels on a essayé de fonder l'harmonie. Ils doivent savoir comment leur art s'est développé, et connaître les principales « époques » de son évolution ; mais ce serait une faute que les attarder dans ces minutieuses enquêtes dont l'objet est de fixer les menus détails d'une théorie scientifique ou d'une biographie. Ce qu'il leur faut, c'est une histoire musicale surtout faite au point de vue pratique, c'est-à-dire simplifiée, dessinée à grands traits, illustrée surtout par des exemples caractéristiques. Les rôles sont donc nettement distribués : là, des études dont l'objet pratique n'est jamais perdu de vue, et où l'histoire n'est qu'un complément discret de l'art pur ; ici, des études où l'art n'est envisagé que dans ses rapports avec la science et avec la vie sociale. On serait embarrassé pour dire lequel de ces deux rôles est le plus beau.

L'arrêté du 12 septembre 1871 donna satisfaction à Ambroise Thomas. Le professeur nommé pour cette chaire d'esthétique et d'histoire fut Barbereau. Barbereau était né en 1799 ; il débutait donc à 72 ans! Après un an d'exercice, il dut démissionner. Il eut pour successeur Gautier (1872-1878), *professeur d'harmonie et d'accompagnement* (depuis 1864), premier prix de violon en 1838, et second prix de Rome en 1842 ; son titre de « critique musical dans divers journaux » avait beaucoup contribué à le faire nommer. Après ces divers essais, parut le titulaire actuel, M. Bourgault-Ducoudray, à la fois artiste et savant, compositeur de premier ordre, possédant toutes les qualités nécessaires à une fonction de ce genre. A vrai dire, ce cours a été suivi assez longtemps par des gens du monde plus que par les élèves de l'École, soucieux avant tout d'apprendre leur métier de compositeurs ou de praticiens, et assez dédaigneux de la philosophie ou de l'érudition ; de plus, les exécutions vocales et instrumentales y tiennent une place prépondérante et lui donnent une tendance marquée vers la « classe d'ensemble ». Le progrès, c'est que le principe de l'obligation, déjà formulé en 1892 dans un projet de réorganisation, ait été récemment imposé aux élèves des classes de composition et d'harmonie ; la lacune (à notre point de vue), c'est que, pour justifier cette mesure, le professeur est obligé, en vertu d'instructions officielles, de laisser de côté tout ce qui, dans l'histoire de la musique, est sans rapport direct avec les études pratiques du Conservatoire. En somme, le programme purement historique et scientifique tracé par Ambroise Thomas n'a pas été et ne devait pas être suivi.

Voyons donc maintenant ce qui a été fait dans l'Enseignement supérieur de l'Université, où l'Histoire de la musique, telle que nous la comprenons, est à sa vraie place. Nous aurons à reparler de la contribution du Conservatoire, quand nous nous occuperons des Concerts donnés par la *Société* qui porte son nom.

JULES COMBARIEU.

(*A suivre.*)

Publications nouvelles.

Les Vieilles Chansons publiées par Schott frères, à Bruxelles (chansons populaires, crâmignons, noëls et rondes, harmonisés pour chœur mixte avec ou sans accompagnement de piano, par J. Théodore Radoux, directeur du Conservatoire royal de musique de Liége, Albert Dupuis, compositeur, et Charles Radoux, compositeur, professeur au Conservatoire royal de musique de Liége. Avant-propos de M. Victor Chauvin, professeur à l'Université de Liége).

Toutes les provinces ont des chansons locales, et souvent telle chanson dite « populaire » se répand dans le monde sans qu'on sache exactement son origine ; l'auteur est mort obscurément depuis longtemps, jamais il ne connaîtra l'essor qu'a pris son œuvre. Beaucoup de ces chansons ont été transcrites pour chant et piano par des folk-loristes adroits ; mais bien souvent ces petites œuvres gagneraient à être harmonisées pour les voix seules et à être chantées en chœur.

Ce travail d'arrangement est particulièrement délicat. Il importe avant tout de conserver sans la dénaturer la ligne mélodique de la chanson originale, et de lui donner une parure conforme à la pensée musicale exprimée. C'est ce qu'ont parfaitement compris MM. Radoux père et fils, et M. Albert Dupuis, et il y a lieu de féliciter hautement ces trois savants musiciens de la façon piquante et artistique dont ils ont serti les 43 chansons — dont plusieurs sont de vraies perles — qui constituent ce recueil.

Presque toutes ces chansons sont populaires dans le pays wallon, et M. Richard Ledent, qui a assumé la tâche de les traduire en français, a dû renoncer à adapter certains crâmignons qui perdraient trop à être traduits. Le mot crâmignon, que j'ai vainement cherché dans le Dictionnaire de musique de Hugo Riemann, sert à désigner en Belgique une chanson populaire, à la fois humoristique et naïve, et comptant un nombre assez étendu de couplets.

Je ne saurais résister au plaisir de vous citer quelques-uns des jolis morceaux qui constituent ce recueil.

C'est par la fameuse ronde *Mon pèr' m'a donné un mari* que l'ouvrage débute. M. Charles Radoux a donné à cette chanson une tournure toute schumannienne. Je ne plaisante pas : le tutti *Mon Dieu! quel homme...* fait penser au début de l'allegro de la *Symphonie en ut* du maître de Zwickau. Le nº 2 est un noël wallon : *Bon Dieu ! que l'air est froid !* d'une inspiration savoureuse et touchante.

Ah ! Valentin (nº 5), chanson à boire pleine de verve et de bonne humeur; *Vole, mon cœur vole* (nº 7), chœur très court et absolument exquis ; une autre chanson pour voix seules (nº 10), *Soldat qui reviens de la guerre*, qui se chantait jadis beaucoup en France, est, paraît-il, d'origine néerlandaise. Je m'en voudrais de ne pas citer le crâmignon de *Piron* (nº 11), que je me souviens avoir entendu à l'Exposition de Liége, ainsi que la ronde populaire *Trois jeunes tambours* (nº 21). Un autre crâmignon fort comique, c'est Harbouya (nº 27). Le noël (nº 29) *A solis ortus cardine*, harmonisé par M. T. Radoux, montre de quelle admirable manière M. Radoux sait traiter les voix *a cappella*. Mais il me faut abréger. Citons encore *Bonsoir voisine* (nº 38), noël wallon

dans lequel on passe du profane au sacré; un petit bijou : *A Paris y a quatre-vingts fillettes* (nº 41), et pour finir (nº 43), un thème pompeux : *Valeureux Liégeois*.

Toutes ces œuvres peuvent être exécutées sans déploiement de grandes masses vocales, et les sociétés chorales mixtes auront tout profit à les adopter ; les *Vieilles Chansons* feront les délices de leurs concerts.

Henri Brody.

Actes officiels et informations.

CONCERTS DU CHATELET. — Le dimanche 21 octobre, à son arrivée au pupitre, M. Ed. Colonne a été l'objet d'une chaleureuse ovation. L'Association qu'il dirige avec tant d'autorité entrait en effet dans sa 33e année, et le public a voulu marquer sa reconnaissance au chef éminent pour les services qu'il a rendus. Pour caractériser une si brillante carrière, nous cédons la plume à M. Charles Malherbe, qui en a parlé en excellents termes :

L'Association artistique vient d'atteindre sa trente-troisième année d'existence, et son fondateur peut en ressentir quelque légitime orgueil, car, si pareille longévité semble déjà chose rare, ce qu'il faut considérer comme un fait unique dans les annales des concerts en France et à l'étranger, c'est que, trente-trois ans après sa création, cette Société, toujours prospère, ait encore à sa tête, pour la diriger avec la même ardeur et la même énergie, celui qui fut, dans ses rangs, l'ouvrier de la première heure.

... C'était en 1873. Un jeune éditeur nommé Georges Hartmann avait, peu d'années auparavant, ouvert sur le boulevard de la Madeleine un petit magasin de musique qui ne devait pas tarder à s'agrandir et à prospérer. Homme de goût, intelligent, actif, il avait, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'instinct inné de l'œuvre d'art ; il la pressentait et devinait avec un merveilleux coup d'œil le sol où elle pouvait germer. Avide de formules nouvelles, ou plutôt las de toute formule, il aspirait à marcher de l'avant; et comme il possédait cette force mystérieuse, faite de charme et d'autorité, qui attire et qui s'impose, il avait promptement réussi à grouper autour de lui presque tous, disons même tous les talents de la jeune école. Il commandait alors à une troupe qui comptait dans ses rangs Georges Bizet, César Franck, Léo Delibes, Ernest Guiraud, Edouard Lalo, de Castillon, Benjamin Godard, V. Joncières, tous, hélas! disparus, et parmi les vivants : MM. Saint-Saëns, J. Massenet, Th. Dubois, Paladilhe, pour ne parler que des maîtres.

Un jour vint où il ne suffit plus à ce hardi novateur de vendre du papier noirci de notes. Il voulut produire au dehors les œuvres que ce papier représentait, donner la vie à ces notes, répandre enfin dans la foule le nom de tant de jeunes compositeurs qu'elle avait trop longtemps ignorés.

Alors il loua pour le dimanche la salle de l'Odéon ; il recruta un orchestre dont il confia la direction à M. Edouard Colonne, alors tout à fait inconnu, et, bravement, plus riche d'espoir que d'argent, il ouvrit, le 2 mars 1873, le *Concert national*, en donnant une première matinée d'orchestre. Telle est l'origine de l'Association artistique.

Six concerts ordinaires et deux « spirituels » avec chœurs furent donnés au cours de cette saison.

Pour avoir une idée de l'empressement avec lequel le public s'était rendu à

l'appel des organisateurs, un simple détail suffira : jamais les bureaux n'ouvrirent le jour du concert, toutes les places ayant été prises d'avance en location ! Il semble que de gros bénéfices auraient dû répondre aux sacrifices consentis, à la peine dépensée. Mais le prix modeste des places, dont les meilleures étaient cotées à 3 francs, permettait de réaliser une recette de 2.000 à 2.500 francs au maximum ; et, si l'on put joindre alors les deux bouts, ce fut grâce à la munificence de Mme Erard, qui fit don au *Concert national* d'une somme de 6.000 francs.

En 1874, l'Odéon fut abandonné pour le Châtelet, et le bilan de l'année put se résumer en deux mots : succès d'art, insuccès d'argent.

G. Hartmann hésitait à poursuivre une campagne où venait de s'engloutir toutes ses économies. C'est alors que M. Ed. Colonne eut l'idée de constituer son orchestre en société et de tenter à nouveau la fortune. L'Association artistique était fondée.

Les premiers temps, certes, furent difficiles, et les sociétaires fondateurs, dont un tout petit nombre, fiers vétérans, restent encore à leur poste, pourraient dire quels sacrifices on s'imposait en ces temps lointains, à quel faible cachet on était réduit, et quels profits dérisoires on se partageait. Mais le travail et la persévérance surmontent bien des obstacles. Chaque saison nouvelle voyait grossir le chiffre des abonnés ; la foule commençait à délaisser le Cirque d'hiver pour le Châtelet, et la caisse sociale se remplissait peu à peu. L'Association avait conquis enfin sa place au soleil de l'art ; de plus en plus elle affirmait sa vitalité ; désormais, elle était devenue un des éléments indispensables de la vie musicale de Paris.

Trente-trois ans de concerts ne se racontent pas en quelques lignes de notice ; il faudrait, pour consigner tous les souvenirs qui s'y rapportent, les pages d'un gros livre.

Lors de sa fondation, l'Association artistique s'était proposé de « populariser » la musique française et étrangère. Elle a, plus qu'aucune autre, atteint ce résultat, car elle peut compter comme principaux éléments de sa fortune l'infinie variété de ses programmes et le nombre considérable de premières auditions. Mais ici la quantité ne compterait guère sans la qualité, et cette qualité, deux causes l'ont produite : d'une part la valeur d'exécutants remarquables, recrutés avec le plus grand soin, et souvent même véritables virtuoses ; d'autre part, le mérite personnel d'un chef d'orchestre éminent, dont le renom n'est pas moindre à l'étranger qu'en sa patrie, car il a dirigé en Allemagne, en Russie, en Italie, en Autriche, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Portugal, en Danemark, en Espagne, en Pologne, en Bohême, en Hongrie, en Ecosse, en Amérique. Or, la place qu'il a conquise, il la doit à un grand savoir, à une intelligence rare, à une infatigable activité, à un esprit d'initiative toujours en éveil. L'âge ne semble pas avoir de prise sur lui ; respectueux du passé, il sait être de son temps et même le devancer ; la nouveauté l'attire ; il n'est pas seulement l'homme de *la Damnation de Faust* (encore qu'il y ait eu jadis quelque mérite à se souvenir d'elle, quand tout le monde l'avait oubliée) ; il marche en avant, et cette hardiesse n'a d'égale que sa probité artistique. En mainte circonstance, je l'ai vu sacrifier son intérêt personnel à la cause de la musique pure. Il a renoncé, j'en pourrais fournir le témoignage, à des œuvres signées de noms connus, parce qu'il ne les tenait pas, malgré quelque chance de

succès, pour dignes de leur auteur; en revanche, il a reçu des œuvres de « jeunes » parce que, sans se préoccuper d'une issue favorable ou non, il y trouvait la trace d'un vrai mérite.

S'il vivait encore, le maître César Franck confirmerait cette assertion, car il fut de ceux qu'on dédaignait, et que parfois même on écartait avec brutalité ; au Châtelet, il fut toujours accueilli avec les honneurs qu'il méritait. M. Ed. Colonne peut noter avec quelque satisfaction que le premier grand ouvrage avec chœurs dirigé par lui en 1873 fut *Rédemption*, et qu'en 1906, il est encore seul à donner intégralement *les Béatitudes*. A trente-trois ans de distance, son admiration et sa foi n'ont pas varié. Elles lui assurent toutes les sympathies, et, en particulier celles de ses sociétaires. Ce bâton dont il est justement fier, il le tiendra d'une main ferme tant que la nature lui conservera la sûreté de son bras, la finesse de son oreille et la vigueur de son esprit Il a célébré déjà ses noces d'argent avec l'Association artistique ; peut-être célébrera-t-il ses noces d'or. Il faut le souhaiter pour lui, pour elle et pour l'Art. CHARLES MALHERBE.

THÉATRES POPULAIRES. — Au cours de la discussion du budget des Beaux-Arts pour 1906, la Chambre des députés a voté l'ordre du jour suivant :

« La Chambre, approuvant les déclarations du Gouvernement, l'invite, en « s'inspirant des conclusions de la Commission des Théâtres populaires, à « déposer un projet de loi organisant les théâtres populaires à Paris et dans « les départements. »

En conséquence de ce vote, il a été institué 3 commissions techniques dont l'une est chargée d'examiner toutes les questions financières se rapportant à la création de ces théâtres. Le moyen préconisé pour obtenir le résultat désiré sans que l'État participe pécuniairement à l'édification de ces théâtres, serait soit une loterie, soit une émission de bons à lots.

A cet effet, l'Administration des Beaux-Arts a cru devoir s'assurer le concours d'un représentant du Crédit Foncier de France pour fournir à la Commission technique toutes les indications qui lui seront nécessaires.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 septembr.	*Le Freischütz. — Coppélia.*	Weber. L. Delibes.	17.214 41
24 —	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	20.941 41
26 —	*Faust.*	Gounod.	21.477 76
28 —	*Aïda.*	Verdi.	18.034 41
1er octobre	*Tannhäuser.*	R. Wagner.	19.041 41
3 —	*Le Freischütz. — Coppélia.*	Weber. L. Delibes.	13.488 76
5 —	*Faust.*	Gounod.	19.305 91
6 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	16.253 »
8 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	17.330 41
10 —	*La Valkyrie.*	R. Wagner.	18.640 76
12 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Busser.	19.215 91
13 —	*Guillaume Tell.*	Rossini.	11.933 »
15 —	*Sigurd.*	Reyer.	14.971 41
17 —	*Faust.*	Gounod.	22.143 76
19 —	*La Valkyrie*	Wagner.	18.829 41

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 septembre au 19 octobre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 septembr.	*La Traviata.*	Verdi.	5.898 50
21 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	8.612 »
22 —	*Louise.*	Charpentier.	9.241 50
23 —	*Lakmé. — La Fille du Régiment.*	L. Delibes. Donizetti.	4.699 50
24 —	*Mignon.*	A. Thomas.	4.599 »
25 —	*Werther.*	Massenet.	9.247 50
26 —	*Le Barbier de Séville. — Les Noces de Jeannette.*	Rossini. V. Massé.	7.637 50
27 —	*Louise.*	Charpentier.	8.740 50
28 —	*Carmen.*	Bizet.	7.204 50
29 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	8.985 50
30 — matinée	*Le Chalet. — La Traviata.*	Adam. Verdi.	3.202 50
30 — soirée	*Louise.*	Charpentier.	6.633 50
1er octobre	*Mireille.*	Gounod.	4.594 »
2 —	*Carmen.*	Bizet.	7.342 50
3 —	*Werther.*	Massenet.	7.630 50
4 —	*Manon.*	Massenet.	9.535 »
5 —	*Louise.*	Charpentier.	6.876 50
6 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.790 50
7 — matinée	*Carmen.*	Bizet.	4.807 »
7 — soirée	*Lakmé. — Cavalleria Rusticana.*	L. Delibes. Mascagni.	7.377 50
8 —	*La Traviata.*	Verdi.	4.603 50
9 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.766 »
10 —	*La Vie de Bohême.*	Puccini.	8.697 50
11 —	*Werther.*	Massenet.	7.594 50
12 —	*Louise.*	Charpentier.	6.752 »
13 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	8.507 »
14 — matinée	*Cavalleria Rusticana. — Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	4.683 »
14 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.971 50
15 —	*Le Domino noir.*	Auber.	4.061 50
16 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.856 »
17 —	*Manon.*	Massenet.	9.198 50
18 —	*Carmen.*	Bizet.	8.665 50
19 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.065 50

Comme on le voit, c'est toujours la *Manon* de M. Massenet qui vient la première : et l'*Aphrodite* de M. Erlanger fait aussi de très belles recettes. — A l'Opéra, le *Faust* de Gounod continue à jouir d'une faveur exceptionnelle.

— M. Raymond Marthe, l'excellent professeur, a repris ses leçons de violoncelle et d'accompagnement, 127, rue de Sèvres.

— M. Paul Séguy a repris ses cours et leçons de chant, diction lyrique et dramatique, ensemble vocal et mise en scène, 93, rue Jouffroy.

Conservatoire. — Un buste du Président de la République a été offert par l'Administration des Beaux-Arts pour être placé dans le salon de la loge d'honneur de la salle des concerts au Conservatoire national de musique et de déclamation.

Société J.-S. Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévise). — Voici le programme du premier concert qui aura lieu, comme nous l'avons annoncé, le vendredi 16 novembre avec le concours de M. Georges Walter : cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (fragments), MM. G. Walter et Jan Reder ; *Concerto Brandebourgeois*, pour violon principal, 2 flûtes et orchestre, MM. Enesco, Hasselmans et Krauss ; cinq *Geistliche Lieder*, M. Georges Walter ; 1re partie de

la Passion selon saint Jean : l'évangéliste, M. G. Walter ; soprano, Mlle Eléonore Blanc ; Jésus, M. Jan Reder. Soli, orchestre et chœurs sous la direction de M. Gustave Bret.

Rappelons que les demandes d'abonnement et de renseignements doivent être adressées 9 *bis*, rue Méchain.

Le Mans. — M. Pioger Joseph est nommé professeur de trombone à l'Ecole nationale de musique.

M. Moraux Maurice est nommé professeur de solfège à la même école, par arrêté préfectoral en date du 17 octobre courant.

L'orchestre des concerts Lamoureux en Allemagne. — M. Chevillard fait en ce moment une tournée en Allemagne avec son orchestre. Le *Signale für die Musikalische Welt* nous apprend que le dernier concert donné à Leipzig, le 21 octobre, a eu un succès d'enthousiasme, « bien que le nombre des auditeurs laissât un peu à désirer ». Le journal allemand déclare qu'il n'a jamais entendu exécuter avec autant de perfection la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Le *Carnaval romain* de Berlioz a produit un effet de « fascination ».

Kursaal de Paris. — La direction du Kursaal (concerts populaires Sechiari) nous communique le très brillant programme du premier concert qu'elle doit donner à Paris dans la seconde quinzaine de novembre ; nous sommes assuré qu'une telle entreprise obtiendra le plus vif succès.

Chorale des lycées de jeunes filles de Paris. — Le comité de direction de cette chorale s'est réuni à la Sorbonne, le 18 octobre, sous la présidence de M. Liard, membre de l'Institut, recteur, assisté de M. Jules Combarieu, inspecteur de l'Académie de Paris. Etaient présentes toutes les directrices des lycées de Paris, les professeurs de chant, et quelques dames étrangères à l'Université.

Après avoir revu un à un les articles des statuts de la société, le comité a nommé une secrétaire générale (Mlle Provost, directrice du lycée Fénelon), une trésorière générale (M^{ll} Stoud, directrice du lycée Molière), et un chef d'orchestre, chargé, pendant trois ans, de diriger les ensembles musicaux publics (M. Gabriel Pierné). Il a décidé qu'en vue du prochain concert annuel, les œuvres suivantes seraient immédiatement mises à l'étude : a) *Un jour sur le pont de Tréguier*, *Adieux à la Jeunesse*, *le Sabotier* (airs populaires, tirés du recueil des chansons de basse Bretagne publié par M. Bourgault-Ducoudray) ; b) *les Danses de Lormont*, de César Franck ; c) *Soleil* (id.) ; d) *Hymne*, de Bourgault-Ducoudray ; e) *Printemps*, de G. Marty.

— *L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro une note historique sur la clé d*'ut.

— M. Henri Allorge nous communique les bonnes feuilles d'un recueil de poésies très original qui est sous presse (*Clavier des harmonies*), et qui est entièrement consacré à la musique et aux musiciens. Il y a là un sonnet sur... la fugue, qui n'est pas banal !

La subvention de l'Opéra. — Dans *le Matin* du 28 octobre, M. Couyba, rapporteur du budget des beaux-arts, trouve injuste qu'on paie à l'Opéra une subvention de 800.000 fr. fournie par des contribuables qui, pour la plupart, ne vont pas dans les grands théâtres. — Faut-il encore réfuter cette erreur ? L'Opéra n'est pas seulement fait pour la musique ; il joue un rôle considérable

dans l'économie sociale. Il contribue à la richesse publique par les multiples dépenses de tout ordre qu'il impose aux riches, et qui font rentrer l'argent dans la bourse des pauvres. Plus l'Opéra sera un foyer de vie luxueuse et « aristocratique », si l'on peut encore prononcer ce mot, plus les petits contribuables en profiteront, sans qu'ils s'en doutent bien souvent !

Concerts populaires Sechiari. — Voici le très beau programme d'ouverture des concerts populaires Sechiari, le jeudi 22 novembre, à 9 heures, au Kursaal, 7, avenue de Clichy : ouverture du *Freischütz*, Weber ; *Largo* et *Menuet*, Haendel ; concerto n° 4 de Mozart, exécuté par L. Diémer ; symphonie n° 39, Mozart ; prélude et mort d'Yseult, Wagner ; *Komarins kaja* (1re audition), Glinka. Nous rappelons que le public sera admis à fumer et à consommer, ainsi qu'aux concerts de la Société Philharmonique de Berlin, et que le prix des places ne sera que de 2 fr. et 3 fr. La salle du Kursaal contient 1200 places, et un système perfectionné de ventilation supprimera les inconvénients de la fumée.

Parmi les solistes devant se faire entendre, nous relevons les noms de Jeanne Raunay, Jane Hatto, Louis Frölich, Harold Bauer, Cornélis Liégois, Alfred Cortot, etc.

Vente d'autographes. — Dans la collection d'autographes que Me Delestre vient de disperser à l'Hôtel des Ventes, avec la collaboration de M. Noël Charavay, savant expert, on remarquait des documents, des lettres et des pièces, fort intéressants. Parmi les autographes signés d'auteurs dramatiques, de compositeurs de musique et d'artistes célèbres, on doit citer : un morceau de musique (mazurka), autographié par *Frédéric Chopin*, qui a atteint 150 francs ; une pièce datée du 24 novembre 1836, par laquelle l'illustre compositeur reconnaît avoir vendu à Maurice Schlesinger la propriété, pour la France, de sa composition intitulée : 12 grandes études pour piano, a été payée 51 francs. Une lettre de *Dumas fils*, où il décline l'offre d'une collaboration, a été obtenue pour 12 francs. « Il m'est impossible, dit le célèbre auteur dramatique, de travailler pour une époque déterminée. J'ai besoin de penser beaucoup à ce que je fais, et souvent, quand j'y ai pensé, je renonce à le faire ».

Une curieuse lettre d'amour écrite par *Favart* à « Mlle Justine », sa femme, a été acquise pour 30 francs.

Une très intéressante correspondance d'Octave Feuillet à Samson, au sujet du *Village*, a fait 30 francs. On a donné 52 francs d'une fort belle lettre de Hérold à M. Dubois, par laquelle le célèbre auteur de *Zampa* et du *Pré aux clercs* lui annonce son mariage ; cette lettre est datée du 27 novembre 1827.

Pour la minime somme de 5 francs, on a eu la *Valse de la Mascarade*, dédiée à Mme Johnson, morceau de musique autographié par Hervé.

Une spirituelle lettre de Mistral, où il proteste contre une insinuation qu'il est l'ennemi de la langue française, a atteint 30 francs. L'auteur de *Mireille* ne demande pas que le provençal soit seul enseigné dans les écoles, il demande seulement qu'il y ait sa place à côté du français.

Une intéressante lettre de Scribe à Samson, relative à une pièce dans laquelle il avait écrit un rôle pour Madeleine Brohan, a été vendue 15 francs ; une lettre de Rachel à une amie a été payée 35 francs. La célèbre tragédienne annonce sa rentrée dans *Mithridate* ; elle est satisfaite de l'accueil du public.

Une autre lettre, où la grande tragédienne fait part à une amie des succès qu'elle obtenait à Lyon dans *Polyeucte*, succès qui lui valurent des applaudissements, des fleurs et une charmante couronne, a été adjugée à 32 francs.

Hébert Rouget.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 22 (sixième année) 15 Novembre 1906.

Les œuvres récemment jouées à Paris.

L' « Appassionata » de Beethoven pour piano (sonate op. 57). — En tête d'un récent programme consacré tout entier à Beethoven, figurait l' « Appassionata », qui fut supérieurement exécutée. Cette œuvre me confirme dans l'opinion que j'ai toujours eue sur le classicisme *ancien régime* de Beethoven, malgré son admirable génie. L'idée de prendre la passion comme sujet d'une composition spéciale est d'abord assez singulière (comme si toute musique n'était pas passionnée !), mais tout à fait « classique » dans le sens un peu suranné du mot. C'est ainsi que les théoriciens latins de l'éloquence demandaient que le « pathétique » fût traité à part, dans une place réservée du discours (au lieu d'être infus dans la composition tout entière). Beethoven appartient tout à fait à cette école. De plus, son « Appassionata » est écrite dans ce style noble, légèrement déclamatoire, qui, autrefois, paraissait inséparable des mouvements de la sensibilité dans le genre sérieux. La même impression est produite par sa *Sonate pathétique*, dont le début est nettement emphatique et pompeux. Si nous prenons les romances *Ah ! perfido !* ou *Adélaïde*, nous y trouverons la même tenue apprêtée du sentiment que dans les romans de Mme de Staël. Supposez un de nos compositeurs contemporains écrivant aujourd'hui une « appassionata » : il n'aurait probablement pas le génie de Beethoven ; mais comme il s'empresserait de s'affranchir de tous les cadres traditionnels de la composition ! Quelle hardiesse, quelle liberté il montrerait dans les rythmes, dans l'inégalité des mouvements, dans les contrastes et les dissonances ! Nos musiciens sont inférieurs, comme mélodistes, aux grands classiques, mais, décidément, ils ont une conception de l'art qui serre la vérité de plus près et se libère de l'ancienne rhétorique.

« Manfred », de Schumann. — Curieuse, l'ouverture de *Manfred !* ce héros d'un romantisme effréné, qui veut se précipiter du sommet de la Jungfrau et s'agite dans un monde surnaturel de démons et de fantômes, a inspiré à Schumann une musique à peu près classique, des idées claires, développées sagement et sans imprévu, mais non sans répétitions, des rythmes francs qui causent une certaine déception parce qu'on s'attendrait à autre chose, et néanmoins s'imposent à l'admiration par la noblesse et la profondeur de l'accent : art limpide et sain, qui sait les limites au delà desquelles il ne s'aventurera pas, mais qui ne se marie guère avec celui de Byron. Dans le Schumann de *Manfred* et des symphonies, je reconnais à peine le poète, le rêveur des *Lieder*.

« Ariane », opéra en cinq actes de Catulle Mendès et J. Massenet. — Tragédie d'amour, où Catulle Mendès a joué une très grosse partie, où Massenet s'est parfois inspiré, tout en conservant sa manière habituelle, de Gluck et de Hændel, et où M. Gailhard a fait des efforts peu ordinaires de mise en scène. Ariane, c'est l'amour abandonné ; dans notre esprit classique, son souvenir est inséparable des vers de Catulle (celui qui vivait il y a deux mille ans) dans l'épithalame pour les noces de Thétis et de Pélée, et de l'imitation qu'en a faite Virgile au IV[e] livre de *l'Enéide*. Ce sujet a tenté beaucoup de modernes. Il y a rès grand nombre d'opéras sur cette légende, surtout en Italie : à Mantoue, l'*Ariane* de Monteverde (1607) ; à Venise, celles de Ferrari (1640) et de Boniventi (1719) ; à Rome, celle de Feo (1728) ; à Gênes, celle d'Adolfati (1750) ; à Naples, la cantate dramatique de Cafaro (1766). En France, il y a les opéras de Cambert, élève de Chambonnières, en 1660 ; de Mouret, élève de Lully, en 1717, et de Marais en 1696. Je ne parle pas de l'*Ariane* de Hændel (Londres, 1733) et de celle de Benda (Hambourg), qui est, avec le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, le prototype du Mélodrame. De ce type de l'amour abandonné, Mendès a fait le modèle de l'amour héroïque désintéressé jusqu'à l'invraisemblance. Voici, en deux mots : Ariane, éprise de Thésée, le suit, après sa victoire sur le Minotaure, et emmène avec elle sa sœur Phèdre. Phèdre, qui aime Thésée, se fait aimer de lui, mais elle meurt, écrasée par la statue de Kypris. Ariane, qui vient d'être trahie une première fois, n'hésite pas : *elle descend aux Enfers pour arracher sa rivale aux dieux infernaux et la rendre à Thésée.* Réunis, les deux amants, après avoir répété à satiété : « Nous ferons notre devoir », s'empressent de ne pas faire leur devoir, et de partir ensemble. Ariane, abandonnée une seconde fois, leur pardonne encore : *D'un cœur comme le mien*, dit-elle, *leur trahison loyale était presque exaucée.* Cette *Ariane*, qui rappelle les mauvaises pièces de Corneille, est étrange. C'est un faisceau de sentiments outrés, contradictoires, sans cette vérité qui, au théâtre, produit seule l'émotion. On est étonné, on n'est pas touché. Thésée, c'est un triste sire. Ce héros que la légende exalte comme grand justicier tueur de monstres, ne vit plus ici que pour les caresses du lit nuptial ou du lit adultère, et pas un de ses gestes n'est héroïque. Un sensualisme effréné, un peu puéril ou vraiment trop juvénile, règne partout. Il y a dans le style des touches de poésie charmante, mais dans la conception des caractères une outrance qui passe la mesure et, durant cinq actes, finit par lasser un peu. Docilement, M. Massenet a suivi ce livret très littéraire, mais peu dramatique, dans le sens élevé du mot. En plus d'une scène, nous avons retrouvé le Massenet délicieux qui règne présentement sur nos théâtres lyriques ; plus d'une fois aussi un Massenet inattendu qui, sans imiter directement personne, rappelle d'autres maîtres. Ainsi, le chœur des enfants qui sortent joyeusement du labyrinthe, délivrés du Minotaure, fait songer à certaines pages de Berlioz dans *les Troyens*. Il y a un chant de Pirithoüs, au premier acte, avec des basses bien rythmées, qui est dans la manière de l'ancienne tragédie lyrique du XVII[e] siècle. Au III[me] acte, une sorte de menuet sur les Grâces (qui vont accompagner Ariane aux Enfers) rappelle Gluck dans *Orphée*, et Hændel dans ses oratorios. L'auteur de *Manon* n'excelle pas seulement dans l'épisode qui fait tableau de genre : il y a tout un acte, le second (le plus faible d'ailleurs au point de vue de l'action), qui est, musicalement, d'une unité parfaite. Le défaut, c'est que l'œuvre n'est en somme qu'une juxtaposition — à la façon de Meyerbeer —

de pièces distinctes. C'est une série d'illustrations infiniment adroites. Ce qui manque, c'est la pensée qui fait la synthèse de tout le sujet et le ramène — comme dans les opéras de Wagner — à un sentiment profond, source d'une inspiration qui s'étend au travail tout entier, en anime également toutes les parties, et en fait l'unité. Un opéra, fût-il en cinq actes, est comme un tableau : avant de l'écrire, il faut le sentir, le voir d'ensemble. M. Massenet a l'air de diviser sa toile en un certain nombre de parties qu'il couvre de couleur comme des pièces distinctes, en ayant souvent l'air d'improviser. De là un peu d'inégalité Je lui reprocherai aussi de s'être laissé gagner par l'esthétique de Catulle Mendès en ce sens que, pour traduire la grande passion, il abuse du *fortisimo furioso*, déchaîné à grand orchestre. Les deux choses ne paraissent pas nécessairement liées. Au début du prélude de *Tristan et Yseult*, il y a un admirable accord dépourvu de violence, et je doute qu'on puisse rendre avec plus d'intensité les sentiments chers au librettiste d'*Ariane*. Çà et là, quelques formules un peu banales, — que le public s'est empressé de bisser en battant des mains. La danse des Furies, au IVe acte, ne me paraît pas très heureuse et fait remplissage. L'ensemble de l'œuvre laisse une impression très brillante. Un opéra devant être le régal des yeux comme celui des oreilles, M. Gailhard, pour fêter deux célèbres artistes, s'est livré à des prodigalités fort louables. Mais il y aurait beaucoup à dire sur la partie décorative de cette représentation. Dans plusieurs tableaux, il y a des duretés excessives de lignes, des taches de couleur qui s'harmonisent mal. Le bateau qui occupe la scène durant tout le IIe acte est fort beau, mais d'une valeur de ton trop forte et d'une fâcheuse immobilité. « L'illusion parfaite de mouvement » que réclame le livret pour ce bateau, et qui devait être obtenue par voie de contraste, grâce au parallélisme du mouvement de deux groupes d'objets matériels, n'existe pas. Les effets de lumière électrique ne sont pas toujours heureusement distribués, et la lanterne de l'électricien, qu'on voit des fauteuils d'orchestre, gâte singulièrement l'illusion ! Le décor des Enfers est largement peint et d'une bonne tonalité, mais le trône de Perséphone manque de pittoresque et de caractère (comme, au Ier acte, l'entrée du Labyrinthe, qui est la porte d'un parc quelconque). Les interprètes sont excellents : Mlle Bréval (Ariane) a une sensibilité exquise servie par une voix très pure, et Mlle Grandjean, toute en dehors au contraire, est une Phèdre superbe. Mlles Arbell, Demougeot, se sont fait remarquer dans des rôles épisodiques. Mlles Zambelli et Sandrini sont, comme toujours, des merveilles de grâce, de légèreté et de distinction. M. Muratore (Thésée), à qui on donnerait bien dix-huit ans, — et qui n'en voudrait peut-être pas ! — a une voix généreuse, des gestes un peu courts, pas toujours appropriés à la grande tragédie lyrique, mois beaucoup de charme juvénile. M. Delmas (Pirithoüs) — qui ne vous fait pas perdre une seule syllabe des paroles — est un chanteur admirable ; mais qu'il perde donc l'habitude, à la fin de certaines phrases, de frapper du pied et d'avancer le bras droit, comme à l'escrime !... Ce n'est qu'un détail, qui ne diminue pas la valeur exceptionnelle du grand artiste. Quelle sera maintenant l'opinion du public, qui voit les choses naïvement, sans penser à Virgile, à Hændel ou à Gluck, sans ergoter sur les choses, mais en cherchant un plaisir nouveau ? C'est lui qui juge en dernier ressort, et il faut attendre sa sentence.

« Dyonisos » de Léon Moreau (Concerts Colonne). — Ce jeune compositeur, qui s'est déjà acquis une flatteuse renommée de pianiste et qui obtint en 1899 le

second prix de Rome, a rapporté d'Orient, où il fit un long voyage, une musique de scène pour la traduction libre que M. J. Gasquet a donnée, sous le titre de *Dionysos*, des *Bacchantes* d'Euripide. Les Concerts Colonne ont exécuté quelques fragments de cette œuvre (introduction, rêverie, entrée des joueuses de flûtes, airs de ballet), qui fut représentée en son intégralité au théâtre d'Orange, en 1904. M. L. Moreau est donc un « orientaliste ». Entendez par là que vous trouverez dans sa musique du chromatisme tous ces accidents de la gamme que M. Saint-Saëns répandait déjà dans des « mélodies persanes », voilà quarante ans, enfin un emploi copieux des instruments d'orchestre qui passent pour être plus ou moins renouvelés des Grecs : flûtes, harpes, tambour de basque, triangle, etc. Cela est aimable et rafraîchissant. Cela n'est ni de la musique grecque (car, malgré toutes ces inventions, qui oserait prétendre que c'est sur ces mélodies, ces rythmes et ces timbres que les Grecs accompagnaient leurs danses et leurs drames ?), ni de la musique « intérieure », car les sentiments intimes et profonds ne sauraient se traduire en une langue si précieuse. Mais, comme *illustration* d'une pièce grecque, et œuvre d'imagination pure, cela est tout à fait intéressant. Accueil très favorable de la part du public.

« Le Bonhomme Jadis », opéra-comique en un acte, de MM. Franc-Nohain et Jacques Dalcroze. — Idylle de quartier latin, où se mêle un grain de perversité, fort agréable, d'un style musical délicat et simple, rehaussée, à l'exécution, par le talent singulier de Fugère. On connaît l'histoire : la supercherie du Bonhomme Jadis qui feint de vouloir séduire Jacqueline, pour exciter la jalousie d'Octave et l'amener à se déclarer. Jacques Dalcroze, auteur de recueils de mélodies (pour enfants) qui sont populaires et de musique de chambre qui n'est pas sans mérite, n'a pas fait étalage de science, quoiqu'il soit très expert, et il faut l'en louer ; — partition sobre et charmante, où les anciennes formules de l'opéra-comique reviennent à nous comme de vieilles et bonnes amies, rajeunies et parées avec un art moderne. La scène est presque constamment occupée par le Bonhomme Jadis, « vieillard ami du vin, de la gloire et des belles », comme on chante dans Béranger ; nous avons eu donc des couplets sur la trinité classique de la chanson : les belles, la gloire et le vin. M. Fugère a incarné le rôle avec une finesse exquise et une science profonde du chant. Il a montré un art consommé dans les mélodies : « Ma Jacqueline », « Vingt ans ! c'est l'âge d'être heureux » et « Je n'ose plus regarder la fenêtre ». Le récit de la bataille a été joué et mimé en perfection avec une ardeur juvénile. Fugère (excellent comédien par surcroît) représente une chose devenue rare aujourd'hui : l'*art du chant !*

La « Princesse jaune », de C. Saint-Saëns (a l'Opéra-Comique). — Œuvre brève, discrètement et finement colorée ; l'ouverture est charmante : on dirait du Mozart. Le quatuor à cordes y est traité dans la manière classique, élégante, délicate et solide à la fois. On y trouve un thème exotique, qui reparaît dans la suite plusieurs fois, écrit sur une gamme sans demi-tons. Il n'est peut-être pas inopportun de dire qu'il a beaucoup d'analogie avec un air *chinois* publié par J. Barrow, dans son livre *Travels in China*, p. 320, n° VI ; Helmholtz l'a reproduit dans son célèbre traité physiologique *Die Lehre von der Tonempfindungen ;* enfin on le retrouvera dans une leçon du Collège de France publiée ici même, *Revue musicale*, année 1905, p. 612. La caractéristique de la *Princesse jaune* est que le grand compositeur (débutant alors au théâtre, en 1872) a pris tout à fait

au sérieux un livret de Louis Gallet qui manquait de vérité, ou qui pouvait être traité avec une note comique ou très fantaisiste. Un Hollandais s'est épris d'une Japonaise au visage jaune, peinte sur un paravent, et il dédaigne la jeune fille bien vivante qui est près de lui ; un philtre, qui doit animer sa chimère, lui procure un rêve dans lequel il croit voir et entendre la princesse, alors que c'est la dédaignée elle-même qui lui apparaît sous un déguisement, et l'enchante, par suite de sa méprise. L'illusion passée, il est honteux de son erreur, et abandonne la femme peinte pour la femme vivante M. Saint-Saëns a fait à ce livret le grand honneur de le traiter dramatiquement; on ne trouve pas dans sa partition l'esprit, l'humour, la fantaisie imprévue dont il a donné ailleurs tant de preuves. Il a l'air de croire à la réalité de ces fantoches qui n'éveillent pas un grand intérêt. Son œuvre est sérieuse, délicate, et, je le répète, tout à fait classique de style. C'est un charmant bibelot, ayant la patine des choses très précieuses.

« Les Armaillis », légende dramatique en deux actes, livret de MM. Henri Cain et Baud-Bovy, musique de Gustave Doret. — Œuvre de caractère, vigoureusement écrite, très nette, d'une poésie réelle, et qui a fait une excellente impression. Le sujet pourrait être résumé ainsi : deux scènes de *Mireille* — assassinat de Vincent, mort de l'assassin — transportées dans les hautes montagnes de la Suisse, non loin des glaciers. Scène de jalousie et dispute entre deux rivaux : le berger Kœbi, qui a une force d'Hercule, étrangle le doux Hansli, puis le traîne dans le torrent ; fête villageoise, où se rend le meurtrier ; quand le soir tombe, brusque découverte du cadavre ; angoisses du meurtrier, resté seul dans la montagne, et, au moment où il rentre chez lui, réapparition fantastique de la victime qui, cette fois, est plus forte : Kœbi, étranglé à son tour, tombe en poussant un râle affreux. — « J'ai cru entendre un cri », dit une jeune fille à la fenêtre de son chalet. — « C'est le vent qui gémit dans la forêt ! » ajoute un autre... La toile tombe. M. Doret a eu l'excellente idée d'employer des thèmes populaires suisses, dans les scènes sentimentales et dans les scènes pittoresques de ce fait-divers dramatique. Ces thèmes ont une saveur singulière ! Ils sont exquis ! — Je dois dire qu'il y a une certaine disparate dans le style général de l'œuvre Le duo d'amour, au Ier acte, est très entortillé, alors que, grâce à la musique populaire, à chaque instant, le style reprend une franchise d'allure, une netteté de rythme tout à fait charmantes. Il y a là comme deux esthétiques différentes qui sont juxtaposées. Le réalisme et la convention se trouvent également dans le livret, mais l effet de l'ensemble n'en souffre pas trop. L'entr'acte est écrit sur un motif populaire, très habilement orchestré, d'une mélancolie pénétrante. La première scène du 2e tableau, remplaçant le classique ballet, est excellente. Le chœur où est déplorée la mort de Hansli est digne de Mendelssohn. Je reprocherai à peine au compositeur d'avoir traité de façon trop simpliste une idée assez importante dans la matière que lui offrait le littérateur. Ce vent, qui fait passer des gémissements d'agonie dans la grande forêt alpestre, méritait mieux que le réalisme d'imitation obtenu par un court chromatisme des contrebasses ou des violoncelles ; c'était presque un des personnages de l'action, et on pouvait tirer d'une telle donnée des effets plus artistiques. La fin, qui laisse le spectateur en pleine poésie romantique, est un peu écourtée (orchestralement) ; mais, en somme, l'œuvre est belle. La pièce a été montée en perfection par M. Carré. Dès que la toile se lève, le public bat des mains, tant le

décor est saisissant : chalet au pied de montagnes abruptes ; au second plan, le ruban bleu d'une rivière ; au fond, un glacier impérieux, à la pointe duquel le soleil levant met une tache rose. Les effets de lumière sont réglés avec un art consommé, et, — détail important, un peu négligé à l'Opéra, dans *Ariane* — la couleur des costumes s'harmonise parfaitement avec celle du paysage. M. Dufranne, dont la voix magnifique était tout indiquée pour un rôle de violence et de pathétique, a obtenu un nouveau succès triomphal.

Un mot sur les modes diatoniques. — Un chœur de Glinka.

Un de nos correspondants nous demande dans quel mode est écrit l'admirable chœur qui se trouve au II[e] acte de la *Vie pour le Tzar*, opéra de Glinka, représenté à Saint-Pétersbourg en 1836. Citons d'abord cette page exquise, qui a la saveur des chants populaires. Elle est écrite à cinq temps : c'est quelque chose de délicieux et de rare — un spécimen de vraie beauté musicale — qui rappelle (par le sentiment, sinon par la forme) les *Voix du Matin*, de Grieg, le chœur de Saint-Saëns : « Printemps qui s'avance... » dans *Samson et Dalila*.

Chant de jeunes filles dans le lointain

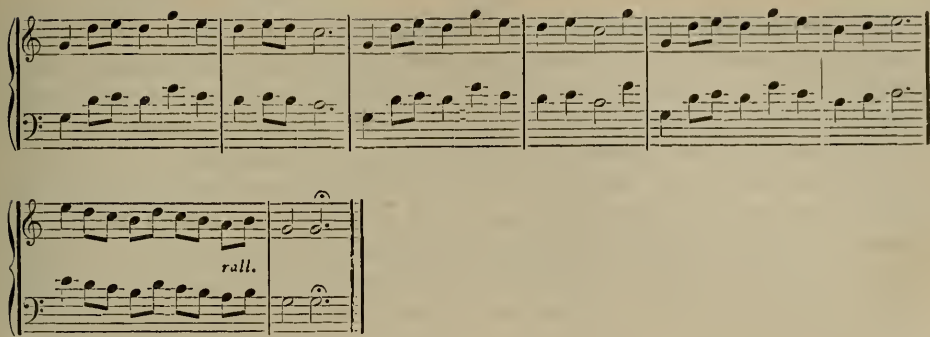
(Glinka, *La Vie pour le Tzar*)

Con moto, dolcissimo e comodo

pp. quat.

rit.

p



Quelle fraîcheur ! Quelle grâce virginale dans cette page !...

S'il faut absolument une réponse à notre correspondant, nous dirons : cette mélodie paraît écrite dans le mode diatonique appelé autrefois *ionien* (*ut-ut*) ; elle module, à la fin de la première phrase, en *dorien* (*mi-mi*) et se termine en *hypophrygien* (*sol-sol*).

Cependant, il faut bien se rendre compte qu'en réalité, il n'y a, dans la musique, que des intervalles consonants ou non, et des mélodies ; les modes (comme la gamme elle-même) ne sont qu'une fiction théorique, un procédé d'exposition et d'enseignement, le résumé d'une analyse. Ceux qui ont créé la musique ignoraient tout cela : ils faisaient de la mélodie de premier jet, commençant par ce qui est, pour les élèves de nos écoles, le couronnement des études ; ils n'avaient pas la moindre idée de ce qu'est une gamme ou un mode, pas plus que les premiers poètes ne connaissaient les 24 lettres de l'alphabet ou le mécanisme de la conjugaison. Plus tard, les théoriciens ont paru : ils ont analysé les mélodies populaires ; ils ont cherché leur base de construction : pour résumer leur travail, ils ont présenté tous les intervalles employés par ces mélodies dans un système que les Grecs appelaient « harmonie » et que nous appelons « mode ». Mais c'est là une création toute subjective.

Il ne faut donc pas s'étonner qu'on puisse hésiter pour la détermination du mode dans lequel une mélodie d'allure populaire est écrite ; il faudrait même la goûter sans trop se préoccuper de cette question.

Notre supplément : Un ancien claveciniste français : Hardelle.

Les quelques pièces que publie aujourd'hui la *Revue musicale* constituent à peu près tout ce qui subsiste des œuvres du claveciniste Hardelle. Assurément c'est peu de chose pour juger un artiste et formuler sur son compte une critique en règle. Heureusement les contemporains se sont chargés de ce soin. Et ce que dit l'un d'eux, l'abbé Le Gallois (*Lettre à Mlle Regnault de Sollier touchant la musique*), suffit à établir la solide réputation de virtuose et de compositeur dont jouit Hardelle, en son vivant joueur de clavecin, vers 1674, avec Etienne Richard, de Madame Charlotte-Elisabeth de Bavière, duchesse d'Orléans.

Il fut élève de Chambonnière, le plus brillant de tous peut-être, investi de la confiance de son maître et le dépositaire fidèle de sa pensée. « Feu Hardelle,

raconte Le Gallois, a été celui de tous ses disciples qui l'a le plus parfaitement imité et qui même est allé si avant que quelques-uns n'ont pas fait difficulté de l'égaler à son maître... Comme Hardelle passait avec raison pour le plus grand imitateur de ce grand homme dont il possédait tout à fait le génie, cela obligea M. Gautier (un autre élève de Chambonnière) de s'associer avec lui pour se confirmer... dans cette manière de jouer qu'il préférait à toutes les autres. Aussi il lia avec lui une très étroite amitié, dont le fruit a esté qu'après avoir demeuré ensemble pendant plusieurs années par lesquelles Hardelle l'a produit comme celui qui lui devait succéder et soutenir sa réputation après sa mort, il lui a enfin... laissé par testament toutes ses pièces qui ont fait si longtemps les délices de la Cour et particulièrement du Roy... qui prenoit un plaisir singulier à les entendre toutes les semaines jouées par Hardelle, de concert avec le luth de Porion.

« Je sçais aussi qu'outre ses pièces, il lui a généralement laissé... toutes celles que Chambonnière a faites et dont la pluspart, surtout les dernières, ont été copiées sous les doigts de Chambonnière, c'est-à-dire lorsqu'il les jouait : de sorte que Hardelle en estoit le seul possesseur. »

Assurément c'est un trait de mœurs curieux, et bien du temps, que cette sorte d'association entre virtuoses dans le but de mieux conserver la tradition d'un répertoire et de procédés d'exécution dont ils tenaient à s'assurer le monopole. A cette époque, la séparation, complète, on peut le dire, de nos jours, était loin d'être chose faite entre le compositeur et l'exécutant, au moins dans la musique instrumentale. Quoique Chambonnière eût publié dès 1670 deux petits recueils de ses pièces, quoique bien d'autres fussent connues des amateurs et réunies, manuscrites, en des collections souvent assez amples, personne, pensait-on, ne pouvait se flatter d'interpréter ces œuvres suivant les vraies intentions de l'auteur. Personne, sinon ceux qui auraient vécu dans sa familiarité, sinon ceux qui avaient au moins entendu et pratiqué ses disciples les plus immédiats. Tout ce que la science ou la fantaisie de ces virtuoses ajoutait à chaque exécution au texte écrit, ne pouvait être remplacé au hasard, et cependant était tenu pour aussi nécessaire, ou presque, que le texte lui-même.

Que les virtuoses aient eu un intérêt visible à entretenir leu s confrères et les amateurs en de pareilles idées, qu'ils aient exagéré à coup sûr, personne n'en doute. Néanmoins, on comprend combien ce traditionalisme exaspéré contribuait à faire vivre de durables écoles et pourquoi l'art français du clavecin, une fois constitué, a pu jusqu'à sa fin se perpétuer dans le même esprit, sous une forme agrandie sans doute, mais non point essentiellement différente.

N'allons pas croire cependant que ces artistes, malgré le souci d'un idéal commun, n'aient pas su trouver, à l'occasion, le moyen d'affirmer leur originalité. Voyons les pièces de Hardelle. Encore que sur le peu qui nous en reste il soit malaisé de déterminer la juste place qui lui revient, constatons combien il garde une physionomie particulière.

Mise à côté de la suite de Chambonnière publiée par la *Revue musicale* dans un numéro précédent, celle-ci paraîtra demander bien davantage aux combinaisons variées d'une polyphonie déjà harmonique qu'aux charmes d'une mélodie élégante, souvent expressive et discrète.

Pas plus chez le maître que chez l'élève, nous ne trouverons, suivant la formule de l' « air » proprement dit, un thème placé en évidence à la partie supérieure et soutenu d'une harmonie abstraite en quelque sorte et faisant bloc.

Cet art est encore proche de celui du XVIe siècle, du contrepoint proprement dit (tel que nous le concevons aujourd'hui). Il serait facile, en faisant abstraction des quelques conventions propres à la musique de clavecin, de reconstituer partout quatre parties bien distinctes, superposées suivant une parfaite logique, sans avoir abdiqué leur indépendance Si des silences dont la raison n'apparaît pas toujours, des syncopes fréquentes, des notes non résolues immédiatement, apparaissent à chaque instant, c'est que les clavecinistes se sont appliqués d'abord à reproduire les particularités d'exécution des luthistes, les virtuoses les plus goûtés de leur temps, à qui ces irrégularités étaient commandées par la technique ingrate de leur instrument. Mais ces habitudes les ont amenés peu à peu à goûter le charme d'agrégations de sons nouvelles. Appogiatures, anticipations retards, échappées, cent artifices harmoniques souvent très hardis sont réalisés dans cette écriture. Particularités trop fréquentes pour qu'il ne soit pas permis d'être sûr que ces artistes en aient délibérement recherché la saveur. Sans avoir perdu le goût ni le sens de la polyphonie, ils inclinaient déjà vers la conception de l'harmonie. Ils ne demeuraient pas insensibles au charme ou à l'étrangeté de groupements de sons considérés en eux-mêmes : des accords. pour leur donner leur appellation moderne.

Comme les violonistes de son temps, ceux par exemple dont les œuvres, tirées d'un manuscrit de Cassel, ont été récemment éditées par M. J. Ecorcheville, Hardelle semble s'être vivement intéressé à ces combinaisons sonores. Il prend évidemment plaisir à certains heurts de sons dont la rudesse constitue un élément précieux de contraste. Il n'hésite même pas devant certains accords dont la théorie ne rendrait pas toujours très bien compte (allemande, mes. 10). Il aime à présenter des retards, fort admissibles en soi, en des positions qui en font ressortir l'acidité grinçante (*Ibid.*, 2e reprise, mes. 7 et 11) De même pour les appogiatures (sarabande, mes. 6). Dans son écriture, les notes de passage frôlent sans scrupule en leur marche telle ou telle note d'une autre partie avec quoi elles produiront un discord passager d'effet tranchant (1re courante, 2e reprise, mes. 2 et 6 ; sarabande, 2e reprise, mes. 2 ; gigue, 2e reprise, mes. 1). Les fausses relations ne l'effraient point non plus (gigue, mes. 6 et conclusion).

A certain point de vue étroit, tout ceci constitue purement et simplement des incorrections. Si l'on veut. Mais aucun esprit libre ne voudra souscrire à ce jugement sommaire, fondé sur cette idée historiquement insoutenable que l'harmonie repose sur d'immuables lois, scientifiques et intangibles. La pratique courante de la musique moderne suffit à montrer l'inanité d'une telle conception, trop longtemps admise au moins en théorie. Et ces anciens artistes en prennent pour ainsi dire un air de parenté avec ceux de l'heure présente. Ils semblent, en tous cas, bien plus près de nous que Lulli dont le formalisme académique nous est souvent à charge. Plus on aura pratiqué la musique française pré-lulliste (et les clavecinistes y jouent un grand rôle), plus on se convaincra de l'influence rétrograde et néfaste de Lulli sur l'évolution de notre art. Ce florentin, dramaturge de mérite sans doute, homme de théâtre éminent, n'avait que bien peu le goût et le sentiment de la musique pure. Sous l'autorité de son nom, une technique étroite, pauvre et monotone s'est substituée à la libre recherche et à la curiosité de nos vieux maîtres. Loin de synthétiser, comme on le croit depuis *le Siècle de Louis XIV*, de Voltaire, l'art du XVIIe siéle, Lulli en fut en vérité le mauvais génie.

H. Q.

Publications nouvelles.

D[r] J. Ingegnieros : *le Langage musical et ses troubles hystériques*, 1 vol, gr. in 8°, chez Alcan, vii-208 p., 6 fr. — Ce livre ne s'occupe pas, comme on pourrait l'imaginer d'après le titre, du langage employé par certains compositeurs dans leurs symphonies et leurs opéras. M. Ingegnieros, professeur à l'Université de Buenos-Aires, est médecin, directeur d'un service d observation des aliénés. Il fait de la physiologie et de la médecine. A ce titre, il pourrait récuser notre compétence et notre témoignage. Peut-être aussi pourrions-nous le récuser lui-même en matière musicale. Nous voulons cependant signaler ici son très remarquable travail, en ajoutant quelques observations. D'abord, il faut louer grandement l'auteur de l'habileté avec laquelle il manie notre langue (1) et de la vaste érudition qu'il possède, en dehors même de sa spécialité. Il est au courant de toutes les publications importantes qui ont été faites en France, en Italie, en Allemagne, en Russie, et, de son livre, on pourrait extraire d'abondantes bibliographies sur diverses questions. Son objet est de décrire, de classer — et de guérir aussi — les maladies qu'on pourrait appeler *musicales*. Elles sont très nombreuses; en voici quelques unes, d'après les observations de M. Ingegnieros, certainement plus intéressantes pour le lecteur ordinaire que beaucoup de romans, car l'auteur consacre une petite monographie à chaque malade :

Amusie totale. — Un jeune homme de 25 ans se met un soir au piano, pour faire de la musique selon son habitude. Il reste immobile ; il ne trouve rien à jouer. Il lui semble que « sa mémoire s'est enfuie de son cerveau ». Il prend une partition : il ne sait reconnaître la valeur d'aucun signe d'écriture. Il essaie de siffler, de chantonner le début de ses mélodies préférées : impossible. L'inhibition est totale. Le sujet a perdu complètement le langage sous toutes ses formes : mémoire, chant, lecture (écriture ?), exécution. — Quant au langage verbal, il n'offre aucune perturbation.

Surdité musicale (*pure, partielle*). — Une jeune femme, à l'âge de vingt ans, a eu une attaque hystérique ; depuis, toutes les fois qu'elle se met au piano, elle croit jouer « sur un instrument qui n'aurait pas de cordes ». Elle a conservé le chant et l'exécution par simple mémoire musculaire, mais elle n'entend pas ce qu'elle chante ou ce qu'elle joue. La perte de l'audition musicale est complète pour tous les instruments et toutes les voix.

Amusie motrice partielle, combinée avec mutisme. — Une femme de 22 ans a une oreille excellente, lit parfaitement, écrit aussi, mais la phonation et l'articulation sont entièrement supprimées.

Amusie motrice partielle, combinée avec aphasie motrice complète. — Une jeune fille de dix-sept ans, à la suite de convulsions provoquées par des contrariétés amoureuses, perd la faculté de chanter, tout en continuant à lire, écrire, entendre et exécuter la musique. En même temps, toutes les fonctions du langage *verbal* sont supprimées.

Aphémie instrumentale (*pure*). — Une jeune femme devient incapable de remuer les doigts sur le piano, tout en restant capable d'entendre la musique, de

(1) Je dois dire cependant que l'ouvrage fourmille de coquilles qui, toutes, paraissent imputables à l'imprimeur. Les noms propres, souvent, sont très mal orthographiés.

la lire, de l'écrire. Le centre des images motrices d'exécution technique est seul paralysé dans son cerveau.

Mélodisation incoercible de la lecture. — Une autre (29 ans) ne peut plus lire un texte imprimé qu'en le chantant avec toutes les inflexions mélodiques d'une romance interminable, continuellement improvisée. Le sujet de la lecture (journal, lettre, livre de science, roman, etc...) n'a aucune influence sur le chant.

Phonophobie totale. — Un homme (35 ans) prend d'abord en aversion les exercices de piano ; puis toute musique vocale ou instrumentale lui devient intolérable : enfin les cloches, les sifflets et les sirènes, les sonnettes électriques, lui procurent une irritation invincible. En entendant passer une fanfare, il s'évanouit.

Obsession mélodique. — Une jeune fille est poursuivie par le souvenir d'une chanson de *la Bohème créole*, surtout la nuit, et en perd le sommeil.

Audition colorée. — Une dame jeune, de goûts bizarres, aimant beaucoup la musique, assez bonne pianiste, divise son répertoire en plusieurs groupes : rouge, vert, bleu, blanc, etc... Elle ne perçoit les sons qu'associés à des couleurs.

Association morbide érotico-musicale. — Une jeune veuve, en jouant *l'Erotique* de Grieg, éprouve une émotion sexuelle assez intense ; par suite d'une auto-suggestion, elle en arrive à jouer irrésistiblement ce morceau qui lui procure, régulièrement, une satisfaction complète. Elle en souffre moralement et sollicite sa guérison.

Phobie musicale. — Une jeune violoniste du conservatoire de Montevideo échoue à un concours qu'elle a fortement préparé. Son échec lui donne une attaque convulsive. Dix ans après, elle a encore horreur du violon ; chaque fois qu'elle en entend jouer, elle a une attaque. Elle a dû s'éloigner de toute vie mondaine.

Ce qui rend ces anomalies intéressantes, c'est que la plupart d'entre elles sont spéciales au langage musical et se produisent alors que les fonctions du langage verbal ou articulé restent intactes. Les cinq fonctions musicales (audition, chant, lecture, écriture, exécution instrumentale) se localisent en des centres cellulaires spécialisés dans l'écorce cérébrale, qui peuvent être malades, soit en totalité, soit partiellement, alors que tout le reste est sain. M. le Dr Ingegnieros, qui aurait rendu son livre plus intéressant encore s'il avait pu donner un plus grand nombre d'observations, donne la description complète de chaque sujet, sans négliger ses antécédents et ses tares héréditaires. Donc, livre de réelle valeur, puisqu'il contient des documents scientifiques. J'ai cependant deux réserves à faire.

1° Comment se fait-il que les 65 *premières* pages d'un tel travail contiennent une théorie générale, de tendance et de caractère « esthétiques », sur les origines de la musique et sur son pouvoir d'expression ? Bien que je m'y trouve cité deux fois, je trouve ce préambule fâcheux. En bonne méthode scientifique, on ne commence pas par disserter, mais par observer des faits ; les théories générales ne doivent venir qu'en second lieu. Ici, les observations pathologiques ont l'air de venir à l'appui d'une thèse préconçue. C'est le contraire qui devrait avoir lieu.

2° J'insiste d'autant plus sur ce point, que la théorie présentée par l'auteur comme entrée de jeu est très contestable, incomplète, et, en fait, très contestée.

Elle consiste à dire que le langage musical n'est qu'un développement des inflexions du langage parlé... En tout cas, elle n'est pas l'œuvre originale de Herbert Spencer, comme le dit l'auteur. C'est une doctrine française qui a été exposée au XVIIIe siècle par J.-J. Rousseau, par Condillac, par Diderot, par Lacépède. (C'est ainsi qu'on fait honneur à Darwin de certaines idées qui sont de Lamark.)

Enfin, je voudrais poser deux questions qui, sans doute, n'embarrasseraient pas un savant aussi distingué que le D[r] Ingegnieros, mais qui sont, pour un musicien, un sujet de difficulté : quand on observe l'effet physiologique produit par des bruits quelconques (comme l'ont fait MM. Vaschide et Lahy), peut-on vraiment dire qu'on a étudié un phénomène « musical » ? Le roulement de tambour, par exemple, dont l'audition provoque une hypertension cardiaque (p. 34), est-il *de la musique*, ou un simple bruit ? Si vous étudiez l'effet de mots isolés sur un sujet, serez-vous en droit d'en tirer une théorie sur la poésie ? Je sais bien qu'on part de ce principe : en musique, la sensation est tout. Mais cela, c'est un postulat.

Enfin, si la musique est sortie du langage naturel, pourquoi toutes ses fonctions sont-elles localisées dans des centres *distincts* ? S'il y a une spécialisation physiologique, pourquoi n'y aurait-il pas aussi une spécialisation intellectuelle faisant d'une mélodie une véritable pensée *sui generis* ? — J. C.

C. Boudinier : *la Science du chant ; théorie des émissions, acquisition du timbre par la disposition des organes*, 1 vol in-4°, 93 p., chez Grus, 116, boulevard Haussmann, 4 fr. — Ce petit volume, qui débute par une lettre élogieuse de Vincent d'Indy, contient çà et là beaucoup d'observations justes sur la respiration, les registres de la voix, le chant sur le souffle (défaut d'émission qui n'est pas assez nettement défini) se substituant chez le mauvais chanteur à l'émission sur le timbre, le chant sur le relâchement (tous les organes vocaux étant relâchés et comme inactifs), l'équilibre vocal, etc...

L'auteur, qui paraît avoir une grande expérience de l'enseignement musical, prétend faire une œuvre scientifique, et touche, en effet, à beaucoup de questions spéciales de physiologie. Malheureusement, pour remplir et justifier un tel programme, il faudrait beaucoup plus de précision et de développements. Ces pages ressemblent à de simples notes ; on n'y trouve guère de démonstration : « Elles sont détachées, est-il dit dans l'avis au lecteur, d'un ouvrage en préparation sur la science du chant. » Attendons cet ouvrage, tout en trouvant que le mot « science » est ici bien dangereux!... Citons quelques lignes : « C'est une erreur de croire que l'art du chant ne peut s'acquérir que dans la première jeunesse, et que, celle-ci passée, on ne peut plus aspirer à cet art. Comme il n'y a pas d'âge pour la parole, il n'y a pas d'âge pour le chant : c'est un jeu de muscles qui produit ces deux manifestations de la voix : tant qu'ils sont sains et vigoureux, on peut leur demander le chant comme la parole. » Cette déclaration est consolante pour ceux qui vieillissent, mais je la crois bien contestable ! — L.

Henri Brody et Ricardo Castro : *la Légende de Rudel*, poème lyrique en trois parties représenté pour la première fois à Mexico, au théâtre Arbeu, octobre 1906 ; partition piano et chant, chez Fr. Hofmeister, Leipzig. — Le troubadour Geoffroy Rudel se rend à Tripoli (Syrie), attiré par une sorte de princesse lointaine qu'il aime sans l'avoir vue et dont il est aimé grâce à un de ses sonnets qui a déjà franchi les mers et qui est précieusement gardé dans un coffret d'or

par cette mystérieuse personne. Une fois arrivé — après une tempête — aux pieds de celle qu'il adorait de si loin, il meurt, dans une vision d'amour irréel, comme si sa chimère s'évanouissait aussitôt conquise. Sur ce bref et symbolique livret, très agréablement rimé par notre collaborateur Henri Brody, M Ricardo Castro a écrit une partition élégante et expressive, un peu *italienne* parfois (ce qui ajoute encore au cosmopolitisme de cette œuvre éditée en Allemagne !), mais témoignant d'une science musicale très réelle. La chanson de la violette, dans le premier épisode, est une page que pourraient signer les meilleurs musiciens français.

LES « HEIRMOI » DE PAQUES DANS L'OFFICE GREC. — Il existe dans l'office grec un ensemble de chants nommés « heirmologiques » (*εἰρμολόγιοι*), dont quelques-uns remontent au VIIIe siècle et qui sont l'œuvre de saint Jean Damascène. C'est dire tout l'intérêt qui se rattache à ces documents. Nous ne voulons pas aujourd'hui faire l historique de la musique byzantine, nous réservant d'en fixer un jour les étapes successives depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'à nous. Pour le moment, nous voulons mettre les musiciens en garde contre ce qui se dit de la musique byzantine et contre les essais de restauration des mélodies anciennes byzantines.

Le dernier ouvrage paru sur les « Heirmoi » (1) de Pâques, de H. dom Gaïsser, renferme, à côté de nombreuses erreurs sur lesquelles nous passerons rapidement, un chapitre que le bénédictin de Maredsous, et avant lui Kircher, Gerbert, Villoteau et d'autres, a interprété de travers.

Dom Hugo Gaïsser, pour la restauration des « Heirmoi » de Pâques, s'est adressé à des sources diverses, comparant entre eux des chants d'époques non seulement éloignées de plusieurs siècles les unes des autres, dont les mélodies n'appartiennent pas au même auteur, mais d'emploi totalement différent et qui ne peuvent se comparer, pour la bonne raison qu'ils n'ont de commun que le mode et les paroles. En effet, il faut considérer dans les chants heirmologiques de Pâques, commençant par ces mots : « *Ἀναστάσεως ἡμέρα*, etc... » deux sortes de chant : l'un « court » (*σύντομον εἱρμολογικόν*), c'est-à-dire où les syllabes marchent avec les notes, syllabe par syllabe, l'autre « lent » (*ἀργόν εἱρμολογικόν*) où chaque syllabe s'étend parfois sous un fragment mélodique prolongé. Les anciens manuscrits, ceux qui donnent les mélodies damascéniennes, sont tous « lents ». On s'attendrait donc à ce qu'un musicologue, étudiant cette époque reculée, n'adopte que les chants heirmoi « lents ». Hugo Gaïsser présente comme semblables des heirmoi « lents » et des « heirmoi » courts, alors que ces derniers sont l'œuvre de chantres modernes ! Les tropaires (2) cités par dom Gaïsser étaient inconnus dans les manuscrits qu'il prétend étudier, ce qui montre que, pour en parler, il a dû mélanger les époques et les documents de façon étrange. Les chants « heirmoi » lents et courts de Pâques — les premiers attribués à

(1) Hugo Gaïsser, bénédictin de l'abbaye de Maredsous, de la Congrégation de Beuron, professeur au Collège grec de Rome. Rome, 1905.

Heirmoi, sorte de thème exécuté avec la première strophe d'un hymne dont les variantes, les *tropaires* (τροπάρια), suivent avec les autres strophes ; les *Heirmoi* anciens n'avaient pas, dans les manuscrits, de tropaires.

(2) Voir la note 2, p. 1.

Damascène, les autres à des auteurs modernes — se ressemblent comme deux mélodies en *ré* majeur écrites sur un même texte. Elles se trouvent bien dans la même tonalité et empruntent les mêmes mots, mais c'est tout.

Il y a mieux que ça, et c'est à quoi nous voulions en venir plus spécialement. Les fac-similés (1) dont le professeur au collège grec de Rome s'inspire pour son essai de restauration, sont reproduits en une couleur uniforme, en noir. Or, un certain nombre des signes neumatiques de ces anciens manuscrits sont tracés, sur les originaux, en rouge. Ce n'est pas seulement pour faciliter la tâche des typographes que ces fac-similés n'ont qu'une teinte, mais bien à cause de l'ignorance de l'auteur quant à la signification de ces signes rouges formant l'écriture musicale byzantine primitive : ces sortes de neumes rouges, appelés aphones, ont induit en erreur tous ceux qui ont étudié la musique byzantine ancienne, non pas que la question n'ait été élucidée depuis plus d'un siècle, mais parce que ces auteurs ont voulu en ignorer l'évidence par une sorte d'entêtement incompréhensible. Ces neumes rouges sont à la mélodie byzantine ce que les hiéroglyphes et les caractères sténographiques sont à la phrase, peut-être pas aussi complètement, puisque ces neumes rouges accompagnent des neumes noirs ; disons, pour plus d'exactitude, qu'ils remplacent toute une série de neumes noirs, qu'ils représentent ainsi un groupe de sons qui s'ajoutent à ceux indiqués par les neumes noirs placés au-dessus. Peu à peu, ce système aphone, qui se transmettait oralement, s'est élargi, a été traduit tout au long, ou aussi s'est condensé (2) pour ne pas prolonger indéfiniment le service liturgique. Nous possédons des manuscrits qui donnent une même mélodie transcrite à des époques différentes et que les divers auteurs ont eu soin de mettre en regard de la notation précédente. Cela permet à un enfant de suivre la transformation du système aphone jusqu'à sa disparition complète.

Dom H. Gaïsser, comme les autres, n'a donné aucune valeur à ces neumes rouges (3) : il les a traduits comme de simples neumes noirs, et quand ils le gênaient, le bénédictin de Maredsous passait tout bonnement outre !

Nous ne voulons pas en dire davantage aujourd'hui. Nous ne parlerons qu'en passant de l'emploi défectueux de certains termes, comme celui de μετροφωνία (4), que dom H. Gaïsser confond avec la « théorie des genres » dans les mélodies (5) ; de l'erreur singulière où il tombe en comparant le Ier mode de l'Eglise grecque avec le mode dorien antique (6), alors que le premier est établi d'après des lois physiques autrement subtiles que nos tons et demi-tons modernes ; de l'absurdité qu'il y a à voir en Koukousélis, chantre du XIIIe siècle de Constantinople, l'inventeur d'un système neumatique qu'il n'a fait que reproduire.

Nous n'avons pas voulu attendre l'achèvement de notre étude de la musique byzantine pour donner un signal d'alarme.

(1) Ouvr. cité, pp. 86, 87.

(2) Comme l'a fait entre autres Jean Protopsalte pour les « Hermoi » de Pâques en usage dans l'Eglise grecque.

(3) Les neumes rouges qui se rencontrent de temps à autre dans l'écriture moderne ne font pas partie du système aphone.

(4) Ouvr. cité, p. 10.

(5) D'où a-t-il pu conclure que Phocas, à la page 124 de son ouvrage κρηπις..... τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Athènes, Michalopoulos, 1893, entendait la métrophonie ?

(6) Notre gamme de *ré* avec deux bémols à la clef.

Qu'on le sache bien, tous les essais de restauration des anciennes mélodies byzantines faits sans qu'il soit tenu compte du système aphone (les neumes rouges) (1) sont absolument faux. — FRANCK CHOISY,

(Ephore du Conservatoire d'Athènes,
membre de la commission pour la réforme du chant dans l'Eglise grecque).

A.-L. HETTICH, professeur au Conservatoire : *Airs classiques*, 8[e] et 9[e] vol., chez Ponscarme, 37, boulevard Haussmann. Prix net, 6 fr. le vol. — Cette publication poursuit un succès mérité. Les 4 premiers volumes avaient été consacrés à des airs choisis dans les opéras de Händel. Le 5[e] volume était tout à Haydn ; le 8[e] volume contient des airs de Frescobaldi, Cavalli, Carissimi, Cesti, Legrenzi, Pasquini, A. Scarlatti ; à quelques-uns de ces compositeurs le 9[e] vol. ajoute des airs de Stradella et Buononcini. Toutes les pièces transcrites sont belles ou intéressantes pour le pianiste comme pour le chanteur, et reparaissent à propos en un temps où on perd de plus en plus le sens de la vraie mélodie. Au point de vue de l'histoire musicale, il y a là des noms et des œuvres de première importance qu'un musicien doit absolument connaître. Frescobaldi, le célèbre organiste de Rome (né à Ferrare en 1583), auteur de mad igaux et de chansons « à la française », est un des représentants principaux de l art de la fugue (que M. Bellaigue considère comme ayant été *créée* par J.-S. Bach ! ! — ce qui prouve que les « critiques » eux-mêmes ont besoin d'apprendre l histoire de la musique). Carissimi (né vers 1604, maître de chapelle à Rome) est, lui aussi, une des hautes personnalités de l'histoire musicale ; de précieux manuscrits de ses oratorios se trouvent, on le sait, à la Bibliothèque Nationale et au Conservatoire de Paris, à Londres et à Oxford. Alexandre Scarlatti (1659-1725), fondateur de l'Ecole napolitaine, est, par l'abondance et l'éclat de ses œuvres, un des géants de la production musicale. Cavalli (1599-1676) est un organiste qui, selon l'ancienne mode, écrivit des opéras et des mélodies profanes remarquables. Cesti (1620-1669) est un des plus célèbres auteurs d'opéras du XVII[e] siècle. Legrenzi (1625-1690) et Pasquini (1637-1710) sont aussi des représentants illustres de la musique d'orgue, d'opéra et de clavecin. L'anthologie que nous donne M. Hettich n'est pas sans doute un travail critique ; l'auteur néglige de nous dire les sources où il a pris son texte, les diverses éditions, les variantes, le choix qu'il en a fait, et la façon dont il a traité la version originale : son travail, élégant et net, a un caractère tout pratique, comme tant d'autres collections, telles que « le Trésor des pianistes », les « Echos d'Italie », etc... Mais il est fait avec soin et avec goût, et il est le très bienvenu. — S.

PAUL LACOMBE : *Six morceaux de danse en forme de mazurka*, pour piano seul (Breitkopf et Hartel, Leipzig, 3 fr. 75) et SUITE DE VALSES (*ibid.*, même prix). — De délicates idées exprimées en un style clair, mais non exempt de « façon » et d'originalité ; une grâce jeune, un sentiment discret, d'aimables coquetteries de rythme, des thèmes mélodiques distingués ou amusants, présentés un peu sous forme de matière brute, sans préparations ni développements (ce qu'autorise d'ailleurs le genre ici adopté) ; — çà et là quelques rares formules qui sont d'une rhétorique un peu pianistique : telles sont les qualités que nous avons

(1) C'est ainsi que quelques amateurs ont interprété l'Hymne de Constantin le Paléologue, découvert à la Bibliothèque nationale d'Athènes en 1904 !

souvent appréciées en M Paul Lacombe et que nous sommes heureux de retrouver dans ces deux recueils qui portent les numéros d'opus 114 et 120. La valse I est charmante, parmi beaucoup d'autres pièces de haute valeur. J'aime moins la valse no V. Dans le recueil des pièces en forme de mazurka, il faut citer le n° 4, qui est un bijou mélodique et rythmique. La pièce n° 5 paraît être une réminiscence (de l'auteur lui-même). Tout le reste est fort ingénieux et de distinction soutenue, en un genre où la banalité est l'écueil. Un bon pianiste qui saurait par cœur ces morceaux — d'apparence facile pour l'exécution, mais réclamant un sens musical très sûr — obtiendrait certainement un vif succès dans les concerts.

J. C.

Sonatines de Kirchner. — Tous les musiciens savent combien les œuvres dites *faciles* sont souvent peu recommandables. Avant d'aborder les sonates de Mozart et de Haydn, les jeunes pianistes ne connaissent guère que les sonatines de Clementi et celles de Kuhlau et de Dussek. Tous les autres morceaux qu'on peut leur donner sont ou des transcriptions, ou des danses, ou des bluettes dont le caractère fausse le goût musical plus qu'il ne le forme. La maison Hofmeister, de Leipzig, vient de combler cette lacune en publiant les cinq sonatines qui constituent l op. 70 de Theodor Kirchner (né à Neukirchen en 1823, mort à Hambourg en 1903). Les œuvres de Kirchner sont peu connues en France. Elles consistent principalement en morceaux pour piano. en lieder, en quatuors et en trios. Les 5 sonatines qui viennent de paraître méritent d'être signalées aux lecteurs de la *Revue musicale*. La première est en *ut* : l'andante, en *la* bémol, est à la Mozart ; de fières fanfares sonnent pompeusement au finale. Le délicieux andante, en *mi*, de la 2e est digne d'être mentionné. La 3e, en *ut*, est construite sur un thème qui rappelle le menuet du septuor de Beethoven. La 4e, en *sol*, évoque la manière de Schumann. Enfin la 5e, en *si* ♭, est d'un mécanisme un peu plus difficile. Ces sonatines ont été soigneusement doigtées par M. Vetter. — H. B.

La musique orientale. — La musique et la magie (*suite*).

SUR LES BORDS DU NIGER

Les indigènes des contrées baignées en Afrique par le Niger et le Bénué ont reçu de la nature un goût ardent pour la musique : on s'en aperçoit surtout par leurs chants et leurs représentations musicales. Comme la plupart des peuples non civilisés, ils ont l'amour du rythme, et, ce qui le montre, c'est qu'ils aiment à donner à leurs chants des accompagnements bruyants, avec des tambours par exemple et des grelots ; de même la danse, qui est en grande faveur, est presque invariablement aussi associée à leurs chants. Quant aux instruments, on en rencontre de presque tous les genres : quelques-uns d'entre eux portent les marques évidentes d'une influence mahométane et doivent probablement leur origine à quelque incursion d'Arabes, négociants ou marchands d'esclaves ; d'autre part, quelques-uns présentent des traces certaines d'une origine qui remonterait à l'antiquité égyptienne et font voir d'une manière très nette l'existence d'une civilisation qui, dans des temps reculés, s'est étendue sur une grande partie du continent africain.

La musique des indigènes peut se classer sous trois chefs principaux : 1° musique de danse ; 2° musique sacrée ou religieuse, souvent combinée avec la précédente ; 3° musique récréative, consistant le plus souvent en chansons divertissantes. Sur tout le Niger et ses affluents, les naturels prennent grand plaisir à chanter, à danser et en général à faire de la musique. La voix la plus répandue semble être parmi les hommes une voix nette de baryton, parmi les femmes la voix de contralto ; chez les deux sexes, la voix, en général nette et claire, est capable également de faire de fortes modulations. La plus grande partie des soirs de clair de lune est consacrée au chant et à la danse. Chez les Arabes, peuple qui, au point de vue musical, peut passer pour le type de l'indigène du bassin de Niger, la musique de danse consiste le plus souvent en un solo attaqué par une voix que les autres reprennent en chœur, comme un véritable refrain : ce pendant que les danseurs proprement dits accomplissent leurs exercices en face des musiciens. Quelques-uns, parmi les airs de danse, se chantent à l'unisson, d'autres se chantent par parties à intervalles de tierce. Fait intéressant à remarquer, on emploie consécutivement la tierce majeure et la tierce mineure, et peut-être même indifféremment. Remarquons qu'il existe une certaine préférence pour la tierce mineure, surtout dans les cadences. Pour les airs, les uns se chantent en chœur, d'autres en solo et chœur. Les danses ont un accompagnement qui est surtout rythmique. Le tambour n'est pas d'un usage très fréquent, cet instrument étant en général réservé aux cérémonies religieuses et funèbres ; c'est la calebasse-trompette (ou cor), nommée *akpale*, qui est d'un emploi fréquent, et l'on se sert, pour accentuer le rythme, de crécelles, de cloches en fer frappées avec un instrument en bois, ou d'un marteau plat en cuir. Toutefois le tambour est d'un emploi général dans les cérémonies religieuses ; le bruit qu'à ces occasions fait cet instrument est incroyable et ne peut être comparé qu'à celui que l'on entend chez les Tiers et les Nayars, peuples de l'Inde qui habitent sur la côte de Malabar, où l'on établit des relais de « tambourineurs » afin de pouvoir continuer ce « tambourinage » pendant plusieurs jours, et cela sans s'arrêter. Partout on peut voir les naturels chanter en travaillant, ce qui prouve que leur caractère penche plutôt vers la gaîté ; cependant, ils ne possèdent pas de chants dont on puisse dire que tel ou tel soit spécial à telle ou telle occupation. La musique que l'on joue à l'occasion des cérémonies religieuses dépend, comme d'une règle, des décisions prises par le « docteur » ou prêtre des fétiches ; certaines fois, cette musique est accompagnée par des tambours ou d'autres instruments bruyants ; d'autres fois, elle consiste simplement en chants que l'on scande en frappant des mains ; en tous cas, on danse avec la dernière énergie pendant que la musique joue, et c'est là une coutume universelle, au point que l'on peut juger exceptionnelle toute musique jouée sans être accompagnée de la danse sous quelqu'une de ses formes.

Il existe des danses guerrières, exercices solennels et fort bruyants, complètement réservés aux hommes ; les femmes ne participent jamais à ces danses, à moins que le « docteur » ne leur ait formellement ordonné de le faire. La danse de chasse existe également : elle a lieu à l'occasion d'une réjouissance nationale, et n'est dansée que par ceux qui ont pris part à la chasse ; en aucune circonstance, les femmes ne sont autorisées à s'y joindre ; cette danse est accompagnée

seulement par le tambour et par le chant ; les danseurs imitent les attitudes des animaux (comme chez la plupart des primitifs).

La danse habituelle, celle qui sert à l'amusement du village, est dite dans la langue du pays « danse du jeu » ; c'est celle que préfère la génération actuelle ; elle est exécutée surtout par les jeunes hommes et les jeunes filles. Toutes ces danses ont un rythme plus ou moins irrégulier, qui suggère leurs pas aux danseurs ; il semble bien, en ce qui concerne les pas, qu'il existe une sorte de tradition et de coutume, mais, manifestement, les danseurs ne se guident pas sur des règles fixes.

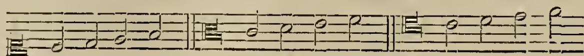
Ce qui regarde la musique est compliqué de traditions nombreuses et curieuses, et la musique passe pour être d'origine divine. Les Asaba disent que la musique fut pour la première fois apportée dans le pays par un chasseur nommé Orgardié, originaire d'Ibuso, comme il rèvenait d'une expédition où il avait été à la recherche du gros gibier ; cet Orgardié, qui s'était égaré dans une forêt épaisse, fut surpris d'entendre des accents musicaux ; en conséquence, notre homme se cacha et s'aperçut que cette musique venait d'une troupe d'esprits des bois qui s'approchaient ; de sa cachette, Orgardié s'arrangea pour les entendre et pour les épier, si bien qu'il parvint à retenir les pas de leurs danses et les airs des chansons qu'ils chantaient ; de retour à son village, il enseigna à ses compatrioles cette musique qui fut appelée *Egu olo*, et qui fut importée d'Ibuso au pays des Asaba. Comme la croyance aux esprits des bois est universelle, on s'imagine réellement que toute danse ou tout chant animé a été entendu pour la première fois par des chasseurs en expédition dans les « jungles » et on les attribue aux esprits de la forêt.

(*à suivre.*)

Les clefs d'ut.

Les correspondants qui nous ont interrogé sur les clefs d'*ut* voudront bien trouver notre réponse dans la noie ci-dessous.

Pourquoi dans l'écriture de la musique, de certaine musique au moins, ne se contente-t-on point des deux clefs habituelles usitées dans la musique de piano ? se demandent beaucoup d'amateurs. Puisque la clef de *sol* et la clef de *fa* suffisent à la notation de toute l'échelle des sons, quelle nécessité de compliquer la lecture par l'emploi des diverses clefs d'*ut* dont la plupart des musiciens, au moins non professionnels, n'ont qu'une habitude rudimentaire ou nulle ? Pourquoi, disent-ils, telle suite de notes étant donnée, par exemple croit-on devoir admettre qu'elle puisse être notée, avec quelque avantage, d'autres façons, telles que :



Certes, ces questions font sourire les élèves du Conservatoire, tous ceux qui ont suivi de sérieux cours de solfège, tous ceux qui ont pratiqué avec

quelque suite les exercices harmoniques de l'école. « On emploie les clefs d'*ut*, ripostent-ils, parce que c'est un usage consacré, d'abord. Il a pour lui son antiquité et, par surcroît, il offre cet avantage, inappréciable, d'affecter à chaque genre de voix une clef qui lui soit propre et qui corresponde exactement à son étendue. Autrement dit, telle voix va couramment de telle note à telle autre. La clef qui lui conviendra sera celle qui permettra de placer ces notes (ou du moins le plus grand nombre possible) sur les cinq lignes de la portée, sans lignes supplémentaires, ni surtout sans transposition à l'octave. Quand vous écrivez sur la clef de sol une page de chant pour voix de ténor, vous êtes obligé de supposer qu'en ce cas particulier, toutes les notes sont abaissées d'une octave, puisque le par exemple, chanté par le ténor, représente l'unisson du donné par un soprano, un tuyau d'orgue ou un diapason. Irrégularité condamnable: Pour bien faire il faut autrement procéder. Que la basse soit donc notée en clef de *fa !* Le soprano aura la clef d'*ut* première ligne, l'alto la clef d'*ut* sur la troisième ligne, le ténor la même sur la quatrième. Que si vous prétendez que c'est compliquer la lecture, tant pis. Il ne faut pas si longtemps pour apprendre à lire une clef nouvelle. Et puis la tradition veut qu'il en soit ainsi ».
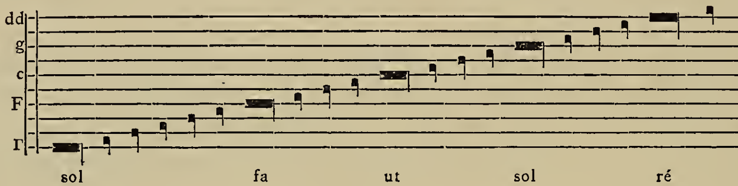
Les uns et les autres auront raison. Les amateurs sont fondés à se plaindre qu'on exige d'eux un surcroît de travail, pas très considérable peut-être, mais qu'ils jugent inutile. Ils s'en vengent en refusant de s'intéresser comme ils le feraient aux rééditions d'ancienne musique où, par un scrupule d'exactitude assez puéril, les transcripteurs ont cru devoir reproduire fidèlement les anciennes clefs. Les doctes solfégistes n'ont pas tort non plus de vouloir conserver la pratique notation dont l'utilité, indirecte il est vrai, demeure encore certaine. Mais la loi d'une tradition qu'ils invoquent constitue une assez méchante raison. Elle est bien altérée d'ailleurs, cette tradition, puisque, des anciennes clefs en usage, elle n'a gardé que trois clefs d'*ut* (1re, 2e et 3e ligne), une clef de *sol* et une clef de *fa*. Les anciens musiciens en avaient davantage. On trouve chez eux la clef d'*ut* sur les cinq lignes (quoique rarement sur la cinquième), la clef de *sol* sur la 1re et la 2e ligne, la clef de *fa* sur la 3e, la 4e et la 5e. Nos conservatoires ont laissé perdre, on le voit, une bonne quantité de ces richesses.

Historiquement, cette abondance, pour nous superflue, s'explique assez logiquement. Au moyen âge, vers le temps où la notation de la musique sur lignes fut enfin définitivement mise en usage, on se servait communément, pour la théorie seulement, il est vrai, d'une portée comprenant un nombre de lignes suffisant pour représenter aux yeux l'échelle complète des sons admis dans la musique. De la sorte, le rapport de ces sons entre eux apparaissait avec évidence. Du *sol* grave représenté dans l'écriture par lettres, par le *gamma* grec (d'où le nom de gamme), on s'élevait ainsi jusqu'au *mi*, plus tard au *fa* de notre clef de *sol*. Et les lettres A, B, C, D, E, F, G désignaient respectivement le *la*, le *si*, le *do*, le *ré*, le *mi*, le *fa*, le *sol*. Pour la seconde octave on usait des mêmes lettres en minuscules, pour la troisième des minuscules redoublées. L'usage des lettres pour désigner les diverses notes s'est continué d'ailleurs jusqu'à nos jours, en Allemagne notamment, où sont encore inconnues les syllabes usuelles *do ré mi fa sol*, etc.

Du *sol* grave au *mi* aigu, cela faisait 20 notes à placer sur ou entre les lignes

de la portée. Il fallait donc une portée de 10 lignes, de 11 même quand par la suite l'échelle s'accrut à l'aigu d'une ou deux notes. Cette portée de dix lignes eut une existence assez longue dans la théorie musicale, voire même dans la pratique. Car les musiciens du xve et du xvie siècle semblent s'en être servis pour noter leurs compositions polyphoniques en partition. Leurs manuscrits devaient se présenter sous cette forme, et l'on en tirait ensuite les parties séparées pour l'exécution, la copie ou l'impression. Pour plus de clarté, ils usaient communément d'encres de diverses couleurs pour les diverses voix : par exemple, le ténor était écrit en rouge, l'alto en vert, le soprano et la basse en noir. Quelques très rares manuscrits de cette sorte subsistent encore aujourd'hui.

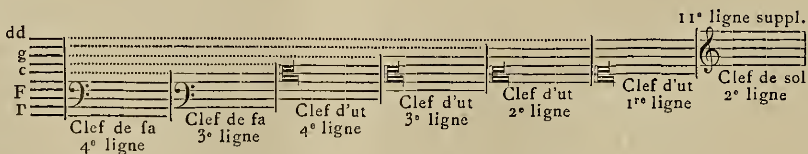
Mais tout le monde conviendra qu'une portée de 10 lignes eût été bien malaisément lisible si l'on n'eût eu soin de ménager à l'œil quelques points de repère. On imagina de rappeler, par la lettre appropriée mise en tête d'une ligne, le nom de la note qui se trouvait sur cette ligne. L'usage s'établit donc de marquer en tête de la première ligne (celle du bas) le Γ grec (marquant le *sol* grave), un F majuscule (*fa*) sur la quatrième, un *c* minuscule (*ut*) sur la sixième, un *g* (*sol*) sur la huitième, un *dd* (*ré*) sur la dixième. Et la portée se présenta avec cet aspect :



Il devint (relativement) facile de discerner le nom des notes in ermédiaires, celles-ci étant clairement indiquées.

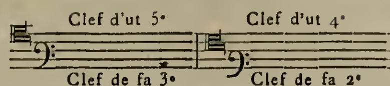
Quand il s'agit de tirer de cette portée-partition la musique de chacune des voix, on se contenta, bien entendu, de prendre, pour chaque voix, les lignes qui lui étaient naturellement affectées, chacune se mouvant dans une étendue restreinte, bien que variable pour chaque morceau. On détachait donc ordinairement cinq lignes et, suivant la place des cinq lignes choisies, une ou deux des lettres indicatrices demeuraient en tête, à la place qu'elles occupaient dans l'ensemble. Ces lettres sont devenues nos clefs. Et la forme primitive de ces clefs, maintenant altérée, reproduit exactement celle de la lettre gothique F, C ou G, qui en fut le premier prototype.

La figure suivante montre comment chaque lettre ou clef s'est trouvée placée sur une ligne différente sans avoir quitté sa première place, suivant la division choisie sur la portée complète de 10 ou 11 lignes :



La plupart de ces systèmes eussent comporté, comme on le voit, deux lettres : on s'est borné d'assez bonne heure à n'en écrire qu'une, celle du *c* de préférence

généralement. Cependant, d'anciennes notations comportent deux clefs dont l'indication est d'ailleurs la même. Par exemple :



Quand l'échelle s'augmenta au grave et à l'aigu, on vit apparaître, issues naturellement de la même conception, la clef grave de *fa* sur la cinquième ligne (obtenue en ajoutant une ligne au-dessous de celle du Γ grave) et celle de sol première ligne, produite par l'adjonction d'une douzième ligne au-dessus de la dernière du tableau ci-dessus.

De la clef de *fa* 5e ligne à la clef de *sol* 1re ligne, cela fait neuf clefs, toutes pareillement en usage dans l'ancienne musique à partir de la fin du XVIe siècle. On en voit l'origine, parfaitement rationnelle, car la logique parfaite n'engendre pas nécessairement la simplicité. Loin de là. Ce n'est que par l'usage que l'on finit par percevoir la possibilité d'améliorer un système complexe. Et les musiciens du temps passé, habitués dès l'enfance à lire les notes dans toutes les clefs, en contractaient promptement une habitude assez complète pour ne pas sentir le besoin de simplifier l'écriture.

Il faudrait cependant se garder de croire qu'on se soit soucié le moins du monde d'établir en ce temps-là un rapport prémédité entre telle ou telle clef et tel ou tel instrument. Dans la pratique des conservatoires d'aujourd'hui, de ce qu'une page de musique vocale est écrite en clef d'*ut* 3e ligne, par exemple, on peut justement conclure qu'elle est destinée à une voix grave de femme, le contralto. Et ainsi de suite. Rien de pareil jadis (c'est-à-dire avant la fin du XVIIIe siècle). Suivant le diapason général d'un morceau à quatre voix, on employait pour chaque partie telle ou telle clef, mais sans parti pris arrêté. Les musiciens, ou plutôt les notateurs, ne s'occupent que d'une chose : choisir une clef telle que la musique puisse s'écrire sans dépasser, en haut ou en bas, l'étendue des cinq lignes, ou en la dépassant d'un degré tout au plus. C'est ce seul souci de la commodité du copiste qui les guide dans ce choix. Et plus tard, le souci de la commodité de l'imprimeur, dont les types ne comportaient point de notes munies de fragments de lignes supplémentaires. C'est ainsi que nous voyons à chaque instant la voix supérieure d'un motet ou d'une chanson au XVe et au XVIe siècle notée en clef d'*ut* seconde ou même troisième ligne, ou bien la basse écrite sur la clef d'*ut* quatrième que nous réservons au ténor maintenant. Ce n'est pas que ces parties fussent destinées à être chantées par des voix spécialement choisies, mais parce que leur étendue et leur hauteur absolue n'excédaient pas les limites de ces clefs.

De même dans les partitions d'orchestre du XVIIe siècle.

Les violons y seront écrits en clef de *sol* 1re ligne, en clef d'*ut* 1re ligne, en clef d'*ut* 2e ligne, selon la partie qu'ils ont à jouer dans l'ensemble. Les pièces de clavecin également se noteront sur toutes les clefs, selon que la pièce roulera sur les cordes aiguës, moyennes ou graves.

De cette habitude découlait forcément pour tous les musiciens une pratique égale de toutes ces clefs. Aujourd'hui, en dehors des musiciens d'orchestre jouant d'un instrument tel que l'alto par exemple (lequel se note assez justement sur la clef d'*ut* 3e ligne), tous ceux qui s'occupent de musique n'auront

presque toujours à lire que celles de *sol* ou de *fa*. L'extension prodigieuse de la musique de piano sous toutes ses formes, transcriptions ou pièces originales, suffit à expliquer cette prédominance de nos deux clefs usuelles.

En fait, l'usage des trois clefs d'*ut* conservées pourrait être aboli sans dommage, semble-t-il, et remplacé par de simples transpositions d'octaves, comme cela se pratique ordinairement pour les voix (le ténor noté en clef de *sol* lue une octave plus bas) et pour plusieurs instruments d'orchestre (cors en *ut*, petite flûte, contrebasse, saxhorns et saxophones graves dans la musique militaire).

Cependant, l'habitude des diverses clefs reste encore le meilleur moyen d'arriver à une pratique rapide de la transposition. Il va de soi que si l'on désire exécuter un ton plus bas, par exemple, telle mélodie sur un instrument, au lieu d'établir mentalement une comparaison pour chaque note, il y a grand avantage à la supposer écrite dans une clef telle que la note écrite devienne en réalité la note souhaitée. Il n'y aura qu'à substituer mentalement l'armature du ton nouveau dans lequel on se trouvera, ce qui ne demande qu'un peu d'oreille et d'exercice.

Toute transposition sera donc extrêmement facilitée pour qui saura lire avec une égale aisance toutes les clefs. Et en réalité, pour apprendre à transposer, à défaut d'une disposition naturelle fort rare mais très remarquable chez quelques organisations musicales d'élite, il n'y a pas d'autre procédé pratique que la lecture des diverses clefs, usitées ou non.

Comme la transposition, sinon pour les accompagnateurs professionnels et certains musiciens d'orchestre, est aujourd'hui d'une utilité immédiate assez rare, on estimera peut-être que ce serait là se donner beaucoup de mal pour peu de chose. D'abord, il ne faut pas s'imaginer que l'acquisition d'une clef nouvelle soit chose bien longue ni bien pénible. Le fût-elle d'ailleurs, aucun musicien sérieux ne saurait s'en dispenser. Car la lecture des partitions d'orchestre, sans cela, n'est pas possible. Certains instruments à vent, les clarinettes, les cors et les trompettes par exemple, ne se trouvent pas ordinairement écrits, sur la partition, dans le ton général du morceau. Pour des raisons techniques, ils sont établis en d'autres tons, ils sont *transpositeurs*. La note appelée *ut* par le musicien qui joue d'un cor en *fa* ou d'une clarinette en *si* bémol est en réalité un *fa* ou un *si* bémol. Et leurs parties dans l'ensemble sont naturellement notées en conséquence : une quarte plus bas ou un ton plus haut. D'où nécessité, pour qui lit la partition où ils figurent, de supposer le premier écrit en clef d'*ut* 2e ligne, la seconde en clef d'*ut* quatrième, quoique l'un et l'autre instruments paraissent notés en clef de *sol*. Et comme il y a des instruments transpositeurs dans tous les tons, la pratique de toutes les clefs devient nécessaire à qui veut se familiariser plus ou moins avec les œuvres écrites pour l'orchestre. C'en est assez pour justifier la place qu'occupe la lecture des clefs dans les études de solfège supérieur.

XX.

Actes officiels et informations.

Armentières. — Par arrêté en date du 20 octobre de M. le préfet du Nord, M. Houzet a été nommé professeur de hautbois à l'école nationale de musique d'Armentières.

Nantes. — Par arrêté du même jour, M. le préfet de la Loire-Inférieure a nommé Mme Fouquet chargée du cours de chant à l'école de musique succursale du conservatoire national de Nantes.

Genève. — La saison musicale qui commence promet d'être terriblement chargée. Déjà trois entreprises ont lancé leurs programmes : 1° Les concerts d'abonnement, d'ancienne fondation, annoncent leurs 10 concerts, dirigés par M. Rehberg, avec Mmes Valborg-Svardtröm, Landi, Munchoff, cantatrices ; Mme Carrenio, MM. W. Rehberg, E. Frey, H. Melcer, pianistes ; M. Plamondon, ténor ; MM. Hubermann et Kreisler, violonistes. — 2° L'orchestre symphonique de Lausanne, sous la direction de M. A. Birnbaum-Haering, impresario, qui vient pour la 2e année à Genève, publie également le programme de ses 8 concerts avec Mme Litvinne, cantatrice ; M. Van Dyck, ténor ; MM. J. Hofmann, Busoni, Schilling, pianistes ; MM. Ysaye, Thibaud et Burmeister, violonistes. — 3° Les nouveaux concerts populaires, 1re année, promettent à leurs auditeurs le concours de Mme Bréma et S. Herma, cantatrices ; Mlle Delcourt, MM. Planté et W. Rehberg, pianistes ; M. Frolich, baryton ; M. Sauret, violoniste, qui s'est récemment fixé à Genève ; le quatuor Sevcik et le trio Chaigneau. A tout cela il faudra ajouter les multiples concerts de virtuoses étrangers ou sédentaires, de sociétés, etc., etc., ; des affiches précisent déjà la venue de Mme Montigny-Rémaury et de M. Delafosse, pianistes.

L'orchestre Lamoureux a donné ici un concert triomphal. La salle du Victoria Hall était archi-comble d'auditeurs qui ont fêté comme il convenait cette admirable phalange et son éminent chef, M. Chevillard.

Ferraris.

Nice. — La direction des théâtres de l'Opéra et du Casino a été confiée cette année à M. Villefranck, précédemment directeur du Grand-Théâtre de Nantes. Parmi les artistes qu'il a engagés, nous remarquons : MM. Escalaïs (pour un mois seulement), Jérôme, Salignac, Henri Albert et Dufriche ; Mmes Picard, Minne Sealar, Arral, Grandjean, Vix, Cesbron, de Tréville. L'orchestre continue à être dirigé par M. Dobbelaer. Les œuvres nouvelles qui seront jouées à l'Opéra sont : *Ariane*, le nouvel opéra de M. Massenet ; *Renaud d'Arles*, de M. Noël Desjoyeaux ; *les Pêcheurs de Saint-Jean*, de M. Vidor ; *Amarylis*, un acte de M. Gailhard fils. Les principales reprises sont celles de *Louise* et de *la Reine Fiamette*. — Pour le Casino, on annonce : *Madame Chrysanthème*, de M. Messager, et *Laura*, de M. Charles Pons, compositeur niçois. Ce dernier ouvrage a été créé dernièrement à Pau. M. Pons avait déjà fait ses débuts au théâtre en décembre 1904, à l'Opéra de Nice, avec *l'Epreuve*, opéra en 3 actes. La *Revue musicale* a donné le compte rendu de cette création (février 1905). — E. P.

Le Quatuor Capet (Lucien Capet, André Tourret, Louis Bailly, Louis Hasselmans) annonce cinq concerts dans la grande salle du Conservatoire national de

musique, avec les programmes suivants : 2 décembre 1906, 1er, 8e et 16e concertos de Beethoven ; 6 janvier 1907, 3e, 10e, 12e quatuors de Beethoven ; 24 février, 13e quatuor de Mozart, 1er quatuor de Brahms, 3e quatuor de Schumann ; 7 avril, 7e, 11e, 14e quatuors de Beethoven ; 28 avril, quatuor en *ré* de Schubert, 9e quatuor et grande fugue de Beethoven. (S'adresser à l'Administration des Concerts, A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam.)

MM. H. Dallier et Paul Viardot fondent des cours d'accompagnement et de musique d'ensemble, cours mixtes, qui s'adressent aussi bien aux pianistes qu'aux violonistes, altistes et violoncellistes. Pour tous renseignements, s'adresser à M. H. Dallier, 7, boulevard Péreire (xviie), et à M. Paul Viardot, 25, rue Fourcroy (xviie).

Michel de Sicard, 1er prix de violon au Conservatoire de Paris en 1886 (classe Massart), ancien élève de Sevcik et Joachim, ex-professeur au conservatoire de Kiew, donnera trois récitals à la salle des Agriculteurs, les vendredis 16, 23 et 30 novembre 1906, en soirée. Au cours de ces trois séances qu'il va donner à Paris, de Sicard interprétera les œuvres les plus diverses de la littérature du violon.

On annonce la fondation d'un concert symphonique quotidien, l'« Euterpeia », avec un orchestre composé de quarante musiciens, dirigé par M. Fr. Barreau, vice-président des concerts Lamoureux, directeur des Soirées d'art.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE
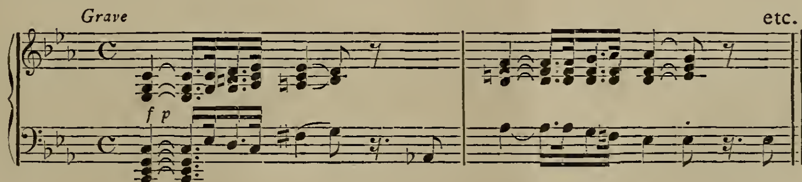
(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 23 (sixième année) 1er Décembre 1906.

A nos abonnés. — *A la fin du présent mois, la* Revue musicale *aura atteint sa sixième année. Fondée dans un but de vulgarisation artistique et scientifique, et nullement pour une entreprise commerciale,* étrangère à tout esprit de coterie, *rédigée par une élite d'artistes et d'éminents Professeurs, elle comble une lacune et répond à un besoin par la façon dont elle comprend les études musicales, en élargit l'horizon, en varie les points de vue, en précise les notions essentielles. Elle espère que ses abonnés, en lui restant fidèles, voudront bien lui gagner aussi de nouveaux concours. Nous les prions de vouloir bien nous envoyer par mandat, avant le 12 décembre, le montant de leur abonnement pour 1907, et, — au moment où nous allons faire réimprimer les adresses, — de nous indiquer* très lisiblement *les rectifications d'orthographe, de titres, etc... qu'il convient de faire. Les quelques personnes qui reçoivent d'office la* Revue *sont priées de nous envoyer des communications (documents inédits, notes critiques, etc...), à moins qu'elles ne veuillent bien s'inscrire sur nos listes d'abonnés. — Nous demandons qu'on ne nous impute pas certaines négligences de la Poste !*

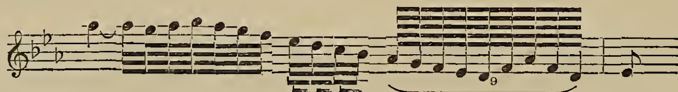
Les œuvres récemment jouées à Paris.

La « Sonate pathétique » de Beethoven. — Je complète ce que je disais de Beethoven, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, à propos de l'*Appassionata*, si bien exécutée par M. Jean Batalla. Plus que toute autre, la *Pathétique* est un spécimen de cette emphase oratoire dans le genre noble qui est la marque du XVIIIe siècle :



Ce début en *forte* immédiatement éteint par un piano ; cette formule rythmique avec série de triples croches ; la répétition en progrès ascendant avec ce saut d'octave dans l'attaque de la basse : tout ici est pompeux, académique, apprêté,

avec un parti pris ou une habitude de « noblesse » ; je n'emploie ce mot ni dans un sens péjoratif ni dans un sens élogieux, mais dans un sens historique. Beethoven est « pathétique », non pas à la façon d'un moderne, en essayant de laisser parler la nature, mais comme l'était M. de Buffon dans ses plus beaux discours, ou comme l'était Jean-Jacques dans des prosopopées dignes de Cicéron. Analysez de près ce trait en paraphe brillant, avec sa double broderie initiale (broderie inférieure et supérieure du *la* ♭) et son arpège final, qui sert de conclusion à la première phrase de cette introduction, et dites-moi si ce n'est pas l'estampille reconnaissable de l'ancien régime, ami des redondances de style (dans le genre sérieux) :



Même observation pour la fin de l'introduction. Tout cela constitue ce que les maîtres antiques de l'éloquence appelaient « un exorde dans le *genre* sublime ». Et cela ne nous oblige nullement à rabaisser Beethoven, mais nous permet de le situer dans l'histoire, de ne pas le louer à contre-sens, de le rattacher au siècle dont il a le tour d'esprit. Il n'est pas (ici au moins) de la famille des passionnés naïfs, comme furent Saint-Simon, Diderot, Berlioz, mais de la famille des grands orateurs très classiques et experts en rhétorique, qui, avant de traduire un sentiment très fort dans un beau mouvement, arrangeaient les plis de leur toge. Relisez quelques pages de Mme de Staël dans *Corinne ;* voyez comment elle fait parler ses personnages, et vous comprendrez mieux ce que je veux dire. — L'*Adagio cantabile* de cette sonate :



est très beau, mais encore du *genre* sublime. Il paraît moins déterminé par un sentiment réel que par le souci de la composition et du plan, car ces doubles croches égales forment contraste avec ce qui précède. La phrase a partout une rondeur et un équilibre inconciliables avec l'état d'esprit d'un artiste qui serait emporté dans un orage de passion intérieure et qui ne ferait pas passer avant tout le *quod decet* et les règles traditionnelles de son art. C'est à mon avis une erreur de voir en Beethoven, comme l'a fait M. Vincent d'Indy, un homme « malade » (musicalement). Les pages qui justifieraient cette manière de voir sont exceptionnelles, peu nombreuses, et il ne faut pas les interpréter arbitrairement. Beethoven fut sans doute un malade, hélas ! très réel et eut bien des révoltes ; mais sa musique, au lieu d'exprimer son caractère (nous pouvons dire : son très mauvais caractère) et ses souffrances de toutes sortes, était pour lui une libération. Se fonder sur l'étude de l'homme (anecdotes biographiques, lettres, testament, etc...) pour apprécier l'artiste me paraît la pire des méthodes. — Il y a dans les œuvres de Beethoven, parmi beaucoup de choses qu'une étude précise n'a jamais songé à dégager avec exemples à l'appui, d'autres traits caractéristiques de l'esprit du XVIIIe siècle et de l'ancien régime. Nous y reviendrons.

Cantate de J.-S. Bach, pour le premier dimanche après l'Épiphanie (« Mein Liebster Jesus ist Verloren »), au premier concert de la Société Bach, dirigé par M. Bret. — Le vrai point de vue, pour comprendre une œuvre de ce genre, ne doit pas être celui de l'art pur. Je m'explique par un exemple. Voici un évêque du XVIIIe siècle qui écrit une lettre pastorale à ses paroissiens pour leur donner des instructions à propos d'une fête de l'année liturgique. Si, aujourd'hui, nous faisions lire cette lettre dans un théâtre ou dans un salon en la présentant comme un morceau de *littérature*, serait-ce bien juste ? On est un peu dans le même cas, quand on exécute, au concert, ces cantates destinées au culte, écrites en dehors de l'expression musicale telle que la comprend l'esprit profane, et ne relevant de la critique ni au moment où elles ont été composées ni aujourd'hui, car elles sont inséparables d'une fonction pour le service d'une communauté. — « Mon bien-aimé, tu m'abandonnes..: où trouverai-je mon Jésus ? *où donc est le chemin que mon cœur cherche ?...* » Le musicien qui ne serait que musicien serait tenu de traiter un tel sujet en déployant de grandes ressources expressives, et en montrant une psychologie à la fois profonde et subtile. Bach est sans doute expressif, car il n'y a pas de musique sans cela, mais il l'est discrètement, et d'une façon qui partout ailleurs serait insuffisante ; il fait bien, ici et là, sur des mots importants du texte, quelques images musicales, mais exagérer l'importance de ces images « descriptives » serait le juger à contre-sens. Bach est le compositeur qui s'adapte, sans la moindre passion, à un service défini, continu, réglé en dehors de lui ; en une telle œuvre, il n'a pas à étaler une imagination à la recherche de la couleur ; il n'a pas même à faire intervenir sa personnalité foncière d'artiste. Sa cantate est d'ailleurs d'une belle facture, bien que médiocrement écrite pour les voix. On n'y trouve aucun de ces « effets », aucune de ces analyses de détail qui caractérisent la manière moderne. Le récitatif, qui évoque l'idée anachronique de R. Wagner, semble écrit au courant de la plume ; l'*arioso* ne s'individualise jamais dans une formule rythmique trop accentuée ; le choral a pour règle de procéder collectivement. Malgré quelques rares touches de couleur, l'ensemble a une haute valeur objective, bien que, au concert, tout cela paraisse un peu *grisaille*.

« Concerto brandebourgeois » n° 5, en ré majeur, pour piano, violon et flute, de J.-S. Bach (a la même société M. Bret). — Ceci, c'est un enchantement ; une œuvre que nous saisissons par sympathie directe. Ce concerto est une merveille de grâce et de légèreté ; c'est le badinage souriant du génie. Dès la première mesure, les trois parties marchent à vive allure, indépendantes et amies, sans que l'intérêt faiblisse un seul instant : et c'est un jeu infiniment aimable de réponses, d'imitations, une suite ininterrompue, joliment disciplinée, d'ébats de toute sorte, emportés dans un mouvement sans trêve, qui ne s'arrête que parce qu'il faut bien faire une fin. Il y a là un contrepoint qui est une joie de vivre et d'aller de l'avant ; une science d'écriture devenue un art instinctif de l'élégance ; une verve, une richesse d'idées et de formes, un jaillissement, qui tiennent du miracle. Tout est en festons, en lignes souples, en symétries traversées de brèves roulades, et tout a des ailes. L'aisance qui règne en tout cela est celle d'un dieu. On a l'impression d'une fantaisie très libre dans l'observation exacte de règles précises, et celle d'un dynamisme intellectuel sans limites. Art de jeunesse et de fraîcheur ! d'équilibre parfait ! de puissance bien modérée et de

santé morale ! Mais ne nous y trompons pas ; il faut ajouter aussi : art purement formel, qui ne fait jamais intervenir la passion (je ne parle que de ce concerto nº 5) et qui se borne aux arabesques, à la pensée et à la construction musicales pures. Est-ce par austérité, est-ce par tempérament que Bach ne se passionne jamais ? C'est peut-être par simple maîtrise ; peut-être aussi parce que l'amour — source de toutes les passions — n'a jamais été, dans la vie de Bach, une idée de premier plan. Cette quasi exclusion du « sentiment » m'apparaît surtout dans l'*Adagio*, si différent de ceux de Beethoven (auxquels il est du reste inférieur). Là, on n'a plus les ressources du rythme, si favorables à la composition d'un *allegro*, et la personnalité du compositeur se montre à découvert. Les deux pièces qui encadrent cet *Adagio* sont des chefs d'œuvre à côté desquels presque toute la musique symphonique moderne paraît lourde, pédante, pénible, sans élan et sans joie. Afin de caractériser cet art lumineux et agile, fait pour un auditoire, où je vois la Comtesse souriant à Chérubin, il faudrait évoquer le souvenir de ce que la poésie, les arts plastiques et la vie mondaine d'autrefois ont eu de plus délicieux...

« La Passion selon saint Jean », première partie, par J.-S. Bach (concerts de la Société Bach, direction de M. Bret). — Cette œuvre colossale débute par une courte introduction instrumentale, suivie d'un chœur très puissant où la foule glorifie le Christ :

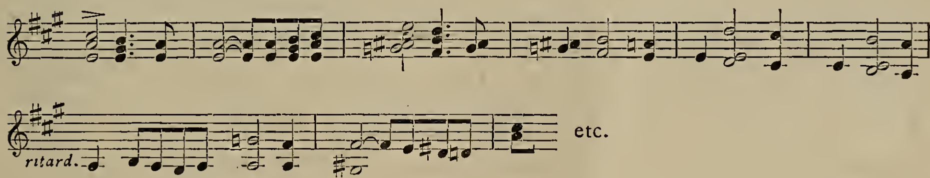
Christ, que les Anges nomment Roi,
Dans tous les siècles, gloire à toi !

Sur une pédale d'orgue et un dessin obstiné de doubles croches par le quatuor à cordes, la flûte et le hautbois préludent au chant vocal. J'ai rarement entendu jouer cette première partie avec une expression juste. D'abord, on donne ordinairement trop d'intensité au quatuor qui annonce simplement la vie anonyme de la place publique, et doit faire « teinte de fond », pas plus, sans empiéter sur la mélodie et en lui laissant son relief. Ensuite, quand elles exécutent ce choral magnifique, terriblement difficile, les voix prennent d'habitude un caractère menaçant ; elles ont moins l'air de louer le Christ que de lui être hostiles et de réclamer sa mort. Il y a une telle explosion de force musicale dans cette scène, une telle fougue de contrepoint, que les exécutants sont obligés de déployer leurs ressources les plus énergiques pour arriver à quelque chose de net, et leur jeu prend bientôt un caractère brutal. Ils ressemblent parfois à des naufragés tombés à la mer au milieu d'une tempête, et luttant contre des vagues géantes. Ce choral est dramatique au plus haut degré ; au début d'un opéra, il ferait merveille. Il donne, dès le début, une impression extraordinaire de mouvement, de force et d'action : ces grandes masses de chanteurs ont une *vie* intense ; c'est de la vérité, presque du réalisme. C'est énorme de proportions, et cependant d'une unité parfaite. Il y a une question que je me suis souvent posée : étant donnée cette musique de Bach, aujourd'hui connue de tous les musiciens, comment se fait-il que nos compositeurs contemporains ne la prennent pas pour modèle ? On ne peut exiger qu'ils fassent aussi bien, mais il est singulier qu'on ne constate jamais chez eux la moindre application à s'en rapprocher, et que cet art d'une supériorité écrasante (même en ce qui touche l'esthétique du théâtre) ne semble pas exister pour eux. C'est dommage. En étudiant la première partie de la *Passion selon saint Jean*, ils verraient qu'on peut être prodigieusement

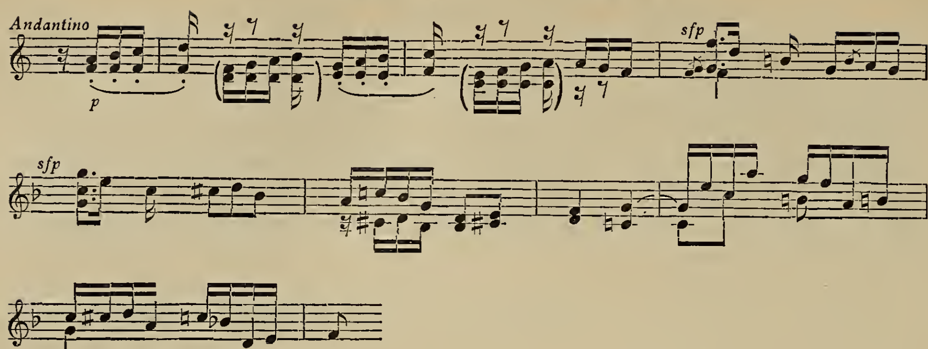
vivant et expressif sans tomber dans une incohérence bizarre où toute la musique est disloquée, et où on ne trouve que des ébauches, des tâtonnements dans la nuit, des dissonances, du tortillage, jamais d'ensemble vocal prolongé et construit, des idées sans plénitude et sans continuité. Je ne serais pas étonné que d'un tel oubli du meilleur modèle à suivre, il y eût une explication invraisemblable pour quiconque ne tiendrait pas compte des illusions de la vanité. Peut-être nos musiciens espèrent-ils, en suivant une autre méthode, faire *mieux* que Bach ; ils se trompent.

« FLEURS SOLITAIRES », « PRIÈRE D'ENFANT », « PREMIER CHAGRIN », PIÈCES POUR PIANO (PUBLIÉES DANS LE SUPPLÉMENT DU PRÉSENT NUMÉRO DE LA « REVUE MUSICALE »), PAR R. SCHUMANN. — Voici de menues choses, mais infiniment délicates de sentiment et de forme. Exprimer par le dessin mélodique la grâce ingénue d'une fleur, l'animer de toute la poésie qui est dans le poète lui-même, telle est la gageure soutenue dans cette page d'une pureté angélique : *Fleurs solitaires*. Mignardise ? non ; mais charme naïf de petite fille, simplicité d'innocence, grâce ténue, modeste et *noli me tangere !*... avec un sentiment et une poésie qui viennent « de derrière les étoiles ». On remarquera que la dissonance de seconde majeure ou de seconde chromatique revient une dizaine de fois, et, comme dans *Mondnacht*, produit le meilleur effet. On remarquera aussi ces ébauches de contre-chant qui sont comme des synglottismes de colombes sur un rameau de printemps... La pièce *Bittendes Kind*, « Prière d'enfant », est idéalement jolie, avec son ingénieux réalisme ; la clausule finale sur un accord de septième peut être considérée comme l'adaptation la plus curieuse de la pensée musicale à un objet concret nettement défini. Et de la troisième pièce, *Erster Verlust*, je dirai seulement que j'aimerais mieux avoir écrit ces quatre lignes que tous les opéras réunis de l'Ecole italienne (sauf une trentaine de pages environ, qu'il faudrait mettre hors de pair).

« CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE », OP. 54, DE R. SCHUMANN (AUX CONCERTS COLONNE). — Œuvre d'un romantisme grandiose et profond, tout juste à l'opposé du *Concerto brandebourgeois* de Bach, débordante de sentiment et de poésie :



L'intermède (*Andantino grazioso*) a la délicatesse et le charme des *Lieder*. Je ferai tout au plus une réserve sur l'*Allegro vivace*, extrêmement difficile, écrit en 1845, quatre ans après la première partie. Il est fougueux, puissant, brillant, mais trop long (21 pages dans la partie pour piano seul !). Il semble que Schumann, qui est incomparable dans la miniature du sentiment, se soit appliqué, ici, à faire grand ; l'effort est un peu visible (dans l'allegro final). Mais, chemin faisant, que d'admirables idées de poète ! Je reproduis, pour que le lecteur s'y arrête, ce charmant dialogue entre le piano et l'orchestre :



La flexion du dessin mélodique, dans l'avant-dernière mesure, est caractéristique de la manière de Schumann. — J. C.

« Wallenstein », de M. Vincent d'Indy (concerts Lamoureux). — Œuvre de début, brillante, vivante et amusante, pleine de promesses largement tenues depuis. Insuffisante à exprimer les passions fortes et les idées élevées, elle traduit avec verve et vigueur le mouvement d'un camp, l'agitation d'une foule, la vie extérieure. C'est une illustration musicale de scènes historiques. Je sens sous cette musique les phrases ronflantes, empanachées, déclamatoires de Schiller, et je crois malheureusement aussi entendre parfois le tapage conventionnel de Meyerbeer. De belles sonorités, des rythmes allègres, une facture franche et habile, de la sentimentalité, de la mélancolie et même du comique : mais des longueurs, pas assez d'émotion, plus de forme que de substance...

2e Symphonie de Schumann (concerts Colonne). — Rien de banal ; partout s'affirme une personnalité puissante. L'allegro est intéressant, neuf, avec cette allure particulière à Schumann, ces lignes brisées, ces heurts et ces saccades qui sont particuliers à l'auteur. L'adagio, moins pathétique peut-être que plusieurs autres, est d'une beauté pure et classique. Le scherzo, à 2 temps, serait exquis, s'il n'était maladroitement écrit pour les instruments. Le finale est tumultueux et véhément, mais les traits rapides des cordes sont, à l'exécution, très confus. Avec plus de concision et plus de maîtrise dans l'instrumentation, Schumann eût écrit presque un chef-d'œuvre. Ce qui choque dans son orchestre, c'est l'abus du quatuor à cordes, de l'unisson, et l'intervention à intervalles presque réguliers des cuivres, qui, sous prétexte de renforcer, alourdissent, écrasent, étouffent. Cela manque d'air et de jour.

« Siegfried-Idyll », de R. Wagner (ibid.). — Il y a une telle puissance de condensation, une telle intensité d'émotion dans ce morceau, que, bien que très développé, il paraît court. C'est peut-être le plus génial des ouvrages de circonstance. On y a vu un poème intime, tendre, familial, célébrant les douceurs du foyer et du berceau ; mais ce charme discret qu'on remarque dans *Siegfried-Idyll* vient surtout de ce que la partition est écrite pour un orchestre réduit où dominent les instruments à cordes. En vérité cette page magnifique n'est pas une idylle, un tableau de genre : elle dépasse l'étroit cercle de famille. Qu'on pense à la petite musique bourgeoise qu'un Haydn eût écrite à propos d'un anniversaire ou d'une naissance, au *Menuet du Bœuf*, par exemple !... Construite sur des motifs

de Siegfried, avec quelque vague réminiscence des *Maîtres Chanteurs*, rappelant par conséquent les deux œuvres les plus fraîches de Wagner, *Siegfried-Idyll* est néanmoins un pur chant lyrique, sans accent héroïque, dénué d'expression dramatique, nullement descriptif, ni gai, ni amer, et me semble exprimer un état où l'homme jouit de la plénitude de son être, de sa santé physique et morale. C'est le chant de l'éternelle jeunesse, celle de tous les temps et de tous les pays. On sent, dans ces phrases ardentes et capricieuses, tantôt chromatiques, tantôt à intervalles très éloignés, circuler la sève de la vie, palpiter les aspirations, les frémissements, les espoirs, les rêveries de la vingtième année. — A. L.

« Ismail », scène lyrique de M. Dumas, grand prix de Rome (aux concerts Colonne). — A propos de cette œuvre, qui fut récemment exécutée à l'Institut, et qui promet à la musique française un solide talent, je vous demanderai la permission de relever un jugement de M. Alfred Bruneau (journal *le Matin*, 19 novembre). Je sais que M. Bruneau a de sérieux amis à la *Revue musicale*, et je suis le premier à estimer très haut son personnel talent. Mais il m'étonne et m'inquiète quand il écrit ceci : « Le poème (d'*Ismaïl*) ne diffère nullement, hélas ! des livrets sur lesquels, depuis un demi-siècle, s'exerce la verve assagie et prudente des élèves du Conservatoire... *Il exhume funèbrement l'air, le duo, le trio traditionnels et ne tient aucun compte des libres formules dramatiques, seules capables de s'accorder avec les aspirations des jeunes hommes d'aujourd'hui.* » Ainsi M. Bruneau — qui fut moins sévère pour le livret d'*Ariane* — voudrait exclure du théâtre lyrique l'air, le duo, le trio, en un mot les ensembles construits selon l'ancienne esthétique. C'est son droit ; il l'exerce à ses risques et périls ; mais, en dehors de son goût personnel, sur quoi s'appuie-t-il ? Ce n'est certes pas sur l'exemple de R. Wagner, ni sur celui de Weber, ni sur celui de Berlioz, ni sur celui de Bizet (je ne cite ni Meyerbeer ni Verdi, qui sans doute ne sont plus mis au rang des maîtres du théâtre). Il y a des « airs », des duos, des trios, des chœurs à foison dans l'œuvre de Wagner, qui n'en est pas moins dramatique pour cela. Le duo d'Agathe et d'Anna, dans le *Freischutz*, reste un modèle. Verdi n'est pas aimé de M. Bruneau et de son école ; je lui dirai pourtant : Si vous nous construisiez un quatuor comme celui de *Rigoletto*, cela ne nuirait pas à vos succès. On nous parle des « aspirations » des hommes d'aujourd hui : quelles aspirations ? où les a-t-on constatées ? Consultez les recettes officielles des théâtres publiées par cette Revue... Elles sont éloquentes. Le public ne demande que de la musique belle et agréable ; il ne va pas à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique pour prendre des leçons de vérisme. Et sur un livret comme celui d'*Ismaïl*, je prétends que rien n'empêche le compositeur d'être un Weber, un Bizet, un Berlioz, un Mozart, s'il en est capable. J'aurais cent choses à dire sur ce sujet. Je me borne à relever cette erreur de fait : un compositeur de très haut mérite attribuant au public des « aspirations » qui ne sont qu'une forme de son goût personnel, à lui, compositeur, et qui sont loin d'avoir reçu la consécration du succès. — A.

Concerto en ut mineur pour piano, de Saint-Saens (concerts Sechiari). — Aimez-vous la fantaisie, l'indépendance de la pensée et de la forme, la joie de vivre dans le monde des sons avec une complète liberté d'esprit et de sentiment ? Avez-vous des doigts à toute épreuve ? Êtes-vous, sur les touches d'ivoire, d'une adresse équivalente à celle des patineurs qui, sur la glace, dessinent des nombres de quinze chiffres ? Aimez-vous la grande virtuosité et l'inspiration

mélodique unies dans une pièce très brillante, diverse, colorée, empanachée, à la manière de Liszt ? Alors, jouez le concerto de Saint-Saëns en *ut* mineur ! C'est une œuvre de maître écrite pour les maîtres. Vous y trouverez une musique éblouissante, non retenue et concise, non mise en bride par des traditions, mais libre, souple, exubérante, se livrant aux plus jolis ébats, — et parfois recueillie dans une très belle méditation où le cœur parle seul. Ecrit en 1875 (op. 44), ce concerto débute par une série de variations où l'orchestre et le piano se répondent en faisant assaut d'ingéniosité. Composé d'une *Introduction et Andante*, d'un *Scherzo* et d'un *Finale*, il est d'une coupe absolument nouvelle, comme la plupart des symphonies modernes dont il est, à certains égards, un prototype ; c'est une œuvre originale, somptueuse et fort amusante, où l'intérêt ne faiblit pas un seul instant. Et je vous préviens qu'il y a un motif que Diémer — l'impeccable virtuose — joue avec un seul doigt !... — P. L.

« Komarinskaia », de Glinka (concerts Sechiari). — Dans ce poème, qui fut exécuté pour la première fois à Paris, il y a une trentaine d'années, aux concerts Pasdeloup, Glinka (1804-1857) montre bien les deux traits caractéristiques de son génie : habileté consommée, tout à fait classique, dans le contrepoint, c'est-à-dire dans l'art d'associer un thème donné à un thème inventé ; mise en œuvre des airs populaires. C'est là ce qui fait le mérite de ses opéras (*la Vie pour le Czar*, 1836 ; *Ruslan et Ludmilla*, 1842), et, d'une façon générale, c'est là tout le secret du succès obtenu par l'école russe. On retrouve ces deux précieuses qualités dans *Komarinskaïa*, qui est une sorte de rhapsodie (suite de thèmes non développés) pleine de saveur et de couleur.
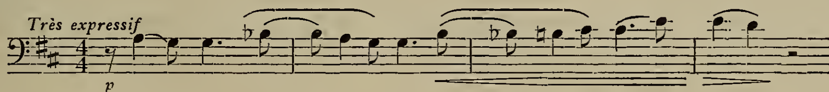
Concerto pour deux violons et instruments a cordes, par J.-S. Bach (concerts Touche). — Comme dans les autres compositions de Bach, il y a dans ce concerto une beauté de technique qui, sans jamais chercher « l'effet », le rythme rare, la singularité du dessin mélodique ou de la couleur instrumentale, arrive sans effort au charme souverain. C'est de la forme pure, une série d'arabesques systématisées, — mais avec une verve et une *spontanéité* qui sont la marque authentique du génie. En insistant sur le formalisme de Bach, je dois faire une exception pour l'*adagio* de ce concerto qui, sans préméditation romantique et par une conséquence tout artistique de la pensée musicale, apparaît comme œuvre de sentiment profond. On comprend mieux les *adagios* admirables des quatuors de Beethoven et leur genèse historique, quand on a entendu celui-là. Dès la première mesure, on est sur les cimes, et on n'en descend plus... Cela rappelle l'*andante* avec variations de la *Sonate à Kreutzer*, de Beethoven, pour piano et violon, un des types du sublime musical. — J. C.

Ballet de « Patrie », d'E. Paladilhe (concerts Touche). — Il est bien séduisant et bien agréable, ce ballet du compositeur à qui nous devons des œuvres de premier ordre (un opéra de haute valeur, des mélodies dont beaucoup sont dignes de Schumann...) ; mais pourquoi faut-il qu'un regret se mêle à nos éloges ? M. Paladilhe ne nous donne pas assez souvent l'occasion de l'entendre et de l'applaudir. On doit compte de son talent. Il devrait y avoir un impôt sur les compositeurs qui, étant capables de produire des chefs-d'œuvre, se retirent sous leur tente, comme Achille, et ne prennent plus part à la bataille. M. Paladilhe ne nous donne pas tout ce qu'il pourrait nous donner. Il est trop avare de ses richesses,

et nous sommes obligés de lui en vouloir. Il est comme ces grands orateurs qui s'amusent à voir s'escrimer les autres et qui ne montent à la tribune qu'une fois tous les deux ans. Ce n'est pas assez ! M. Paladilhe dédaigne sans doute les succès bruyants. Qu'il nous écrive des fugues (*vocales*) ! c'est un genre admirable! Je suis sûr qu'il y excelle ! Je recommande à ses réflexions ce vœu d'un sincère ami. — X.

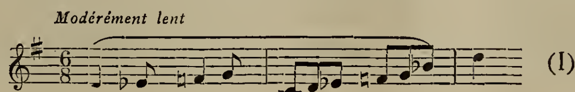
Société des concerts du Conservatoire. — La « Symphonie en mi » de M. Guy-Ropartz. — La direction des Beaux-Arts, interprétant largement les dispositions testamentaires de feu Crescent, estima il y a trois ans que les fonds mis à la disposition du ministre pour récompenser un opéra comique en un ou deux actes pourraient être affectés à l'encouragement de la musique de concert, et décida que le concours qui vient d'avoir lieu serait ouvert aux symphonistes. Le jury a couronné la *Symphonie en mi* (avec chœurs) de M. J. Guy-Ropartz. La personnalité du lauréat est bien connue du monde musical. On sait que M. Guy-Ropartz, né à Guingamp en 1864, fut élève de MM. Théodore Dubois et Massenet, puis de César Franck. Directeur du Conservatoire de Nancy depuis 1894, M. Guy-Ropartz dirige les concerts symphoniques de cette ville, et il est arrivé par sa ténacité et son érudition à rénover le goût musical dans une région de la France où l'apathie régnait. Mais là n'est pas son seul mérite. M. Ropartz a écrit une quantité d'œuvres dont beaucoup ont été déjà exécutées dans les concerts dominicaux de Paris. Ses *Lieder* et sa musique de chambre dénotent un musicien sincère et personnel. Certaines pièces intimes de M. Guy-Ropartz, qui ont été éditées chez M. Dupont-Metzner, à Nancy, mériteraient d'être propagées.

Je connais, par exemple, peu de morceaux pour violoncelle aussi nobles que cet *Adagio* :
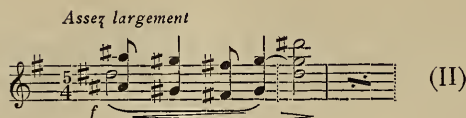


La musique de M. Guy-Ropartz est d'un style austère, et à la fois d'une grande hardiesse. De tous les disciples de César Franck, c'est certainement le continuateur le plus fidèle de l'œuvre du maître. Je dis le continuateur et non l'imitateur, car si M. Ropartz use des procédés franckistes (basses très mouvementées, superposition de thèmes, harmonies très savantes avec emploi fréquent de l'accord de neuvième, chromatisme, orchestration très pleine), son inspiration a une originalité, une saveur mélancolique, un charme indéfinissable et pénétrant auxquels se prennent tous ceux qui écoutent cette musique avec leur cœur et avec leur âme.
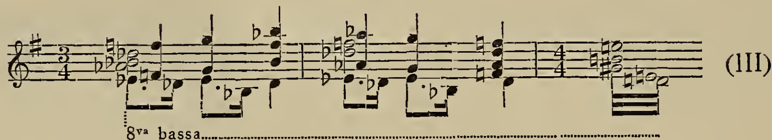
La 3e *Symphonie*, exécutée le 11 novembre par la Société des Concerts en une séance donnée en dehors de l'abonnement et consacrée aux œuvres de M. Guy-Ropartz, est conçue d'après un plan absolument nouveau. Le chœur y joue un rôle prépondérant et dès le début de chacune des trois parties qui composent la symphonie, les voix exposent les idées que le compositeur a voulu commenter par l'orchestre. Dans un court prélude, les voix saluent la fin de la nuit et chantent le lever du soleil. La lumière resplendit sur la Mer,
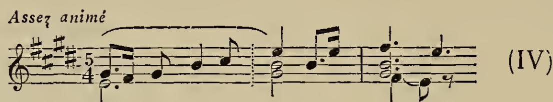


sur la Plaine,



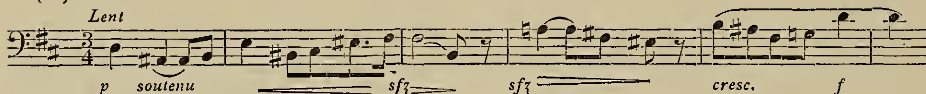
sur la Forêt,



et la Nature est en joie.

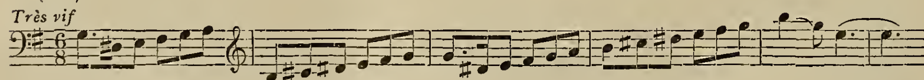


Ce dernier thème (IV) est développé longuement et constitue l'*allegro* traditionnel de toute symphonie. Mais, au seuil de la 2e partie, le chœur clame une interrogation poignante : « Nature, que t'importe en ta joie la détresse des cœurs humains? » L'alto solo invoque la Mer (I), le ténor chante les beautés de la Plaine (II) que fécondent les larmes des hommes, le soprano adjure la Forêt (III) qui cache de son ombre « les vains autels où l'homme implorait des dieux sourds... » Enfin la basse émet la phrase du Doute : « Soleil, la lumière est impuissante à percer la nuit de nos cœurs. » L'orchestre commente ces strophes par une émouvante exposition de fugue (V) qui aboutit à une explosion des voix : « Qui nous

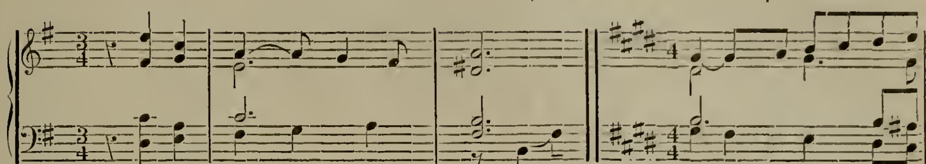


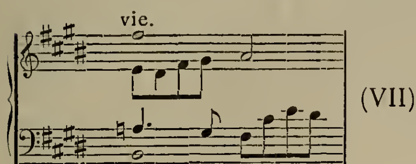
dira la raison de vivre? Souffrir en nos corps, en nos cœurs, pourquoi ? »

Un *scherzo* fiévreux (VI) complète les paroles de désespérance et de haine et forme la conclusion de cette 2e partie qui est admirable d'un bout à l'autre :



Le 3e morceau, d'un mouvement lent, attribue aux chœurs une importance exceptionnelle : « Pauvres humains, disent les voix, votre mal est en vous » ; puis, après quelques considérations sur l'égoïsme, apparaît une phrase infiniment expressive dont le développement conduit à une page orchestrale d'une émotion intense.





(VII)

dans laquelle la plupart des thèmes précédents se retrouvent et se mélangent en un contrepoint où la maîtrise de M. Ropartz s'affirme entière.

Les chœurs chantent l'amour, l'espoir, la transformation de l'humanité. La Nature sera en fête (IV), la Mer sera calme (I), les épis d'or couronneront la Plaine (II), les échos de la Forêt retentiront de bruissements et de chansons (III). L'œuvre se termine en une apothéose vibrante, où le thème initial (IV) sonne magnifié aux trompettes et aux trombones.

Le succès a été éclatant, aussi bien pour cette belle symphonie que pour les autres œuvres de M. Guy-Ropartz qui figuraient au programme : le *Psaume CXXXVI*, l'étincelante *Fantaisie* en *ré*, exécutée avec une précision et une verve extraordinaires, et le *Chant d'automne*, que M. Daraux phrasa avec le sentiment d'un vrai musicien qu'il est. Que dirai-je de la perfection avec laquelle l'orchestre et les chœurs de la Société des concerts s'acquittèrent de leur tâche ? On ne peut imaginer exécution plus intelligente, plus étoffée, plus artistique, et il serait injuste de ne pas associer M. Marty au triomphe très réel de M. Guy-Ropartz. La salle entière les a acclamés tous deux avec un enthousiasme spontané qui visait également Mmes Vila, Marty, MM. Cazeneuve et Daraux, les quatre solistes, et tous les exécutants de cet ensemble admirable, et peut être unique, que constitue la Société des Concerts du Conservatoire. — HENRI BRODY.

M. Vincent d'Indy et les Allemands.

M. August Spanuth publie, dans *Signale für die Musikalische Welt* (20 nov.), un article courtois, modéré dans la forme, sévère dans le fond, qui mérite attention et réflexion. L'auteur parle de l'accueil un peu tiède fait en Allemagne à M. Vincent d'Indy comme compositeur et chef d'orchestre, et il le rapproche du fait suivant. Avant de se rendre à Berlin, l'éminent musicien français avait fait une conférence en Amérique et écrit un article dans un important journal des Etats-Unis (*Boston evening Transcript*), dans lesquels il développait des idées radicales : « Les Allemands sont à peu près dénués de goût musical ; ils ne savent pas distinguer la bonne musique de la mauvaise ; l'opinion d'un Allemand sur une œuvre musicale n'a pas d'importance artistique, etc... »

M. Spanuth demande alors pourquoi M. d'Indy s'est rendu en Allemagne ? Etait-ce pour civiliser des barbares ? Etait-ce pour gagner les palmes du martyre ? Il fait observer que l'article du *Boston evening Transcript* a été connu trop tard pour avoir une influence sur l'accueil fait à notre compatriote.

Si les affirmations qu'on prête à M. Vincent d'Indy sur le goût allemand sont exactes, elles nous étonnent.

M. d'Indy n'aime pas Mendelssohn, ni Meyerbeer, ni beaucoup d'autres : c'est son droit. Mais pourquoi généraliser ? L'Allemagne a été la grande éducatrice musicale de l'Europe ; elle a parfois sauvé de la mort des œuvres françaises sifflées à Paris, et le public allemand est comme tous les publics : éclectique, aimant à voir clair dans ce qu'on lui dit, allant au concert ou au théâtre pour son plaisir, non pour son éducation transcendantale, toujours prêt d'ailleurs à montrer sa sympathie pour un art *personnel*. Si M. d'Indy n'aime pas les Allemands, que va-t-il lui rester ? En France, il est entendu que le goût est perverti, et que, sauf quatre ou cinq musiciens d'élite, nous n'avons pas de grands compositeurs ; de l'Italie, ne parlons pas ; de l'Amérique, encore moins ; ... alors ? Je ne vois plus que la *Schola Cantorum* pour représenter le bon goût ! — Ah ! que les délicats sont malheureux ! Moi, je suis éclectique. J'estime très haut Rossini, et Meyerbeer, et Mendelssohn (à qui je sais gré, entre autres mérites, d'avoir beaucoup aimé notre Mozart français, Boïeldieu). Cela ne m'empêche d'admirer ni *l'Attaque du moulin* et *l'Ouragan* d'Alfred Bruneau, ni *l'Étranger*, ni les œuvres de Debussy et de Fauré, ni la *Salomé* de R. Strauss, ni la *Symphonie marocaine* de Humperdinck. J'ai sous les yeux deux canons pour piano, violoncelle et hautbois, de Th. Dubois : je les trouve exquis, et César Franck, soyez-en sûr, les eût loués sans réserve. Il y a dans Verdi et Donizetti — égales à *Tristan et Yseult* — des pages sublimes (oui, quelques pages). Et je n'ai pas le pédantisme de la tyrannie ou la tyrannie du pédantisme. Je ne dis pas aux autres : Pensez comme moi ! — mais je dis en parlant à mon bonnet : Gardons-nous de l'esprit de coterie !

E. R.

Mesure à onze temps.

Un de nos correspondants nous demande s'il existe des mesures à plus de cinq et sept temps. En ce qui concerne l'art oriental, nous le renvoyons à l'étude sur la musique turque publiée ici même (*Revue musicale*, nos du 1er août et du 1er septembre 1906) par le P. Thibaut. Dans la musique occidentale, on peut citer la phrase suivante de *Snegorutschka* (opéra de Rimsky-Korsakof, Pétersbourg, mars, 1882), p. 293 de la partition piano et chant ; elle est en mode mixolydien et d'un joli effet :

Rappelons qu'une mesure n'a le droit de se dire *à cinq temps*, *à sept temps*, *à onze temps*, etc .., que quand les valeurs dont elle se compose forment un tout indissoluble, non susceptible de césure. — S.

Pour réhabiliter la dissonance.

Une harmonie extrêmement dissonante, telle est la caractéristique d'un grand nombre d'œuvres musicales présentées au public depuis quelques année. Cette tendance manifeste des modernes à multiplier les dissonances est-elle regrettable, comme le pensent beaucoup d éditeurs attachés aux anciennes formules, ou, au contraire, marque-t-elle un progrès nouveau dans le développement de la science harmonique ? Jusqu'ici la réponse a été purement sentimentale : ceux qui blâment comme ceux qui approuvent fondent, en somme, leurs jugements sur des impressions esthétiques, ce qui n'avance guère la solution du problème. Il serait donc intéressant de rechercher quelle est, théoriquement, la valeur harmonique de la dissonance, et, par suite, quelle place légitime lui est due dans la composition musicale.
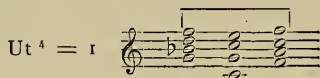
De l'ensemble des théories se dégage l'impression bien nette que la dissonance est, par tous ses caractères, en opposition systématique avec la consonance. Or, dans cette appréciation des phénomènes, la dissonance — probablement pour se conformer à l'étymologie — occupe toujours la position désavantageuse ; de là une infériorité théorique qu'il importe de vérifier. La dissonance serait, par nature, un procédé harmonique *exceptionnel*, tandis que la consonance constituerait l'harmonie *habituelle* des sons. — Ceci est tout au moins en contradiction formelle avec la donnée principale du problème, la pratique musicale actuelle en est la meilleure preuve. Sans doute la dissonance — comme la modulation par exemple — a connu les timidités du début aux premiers âges de l'art harmonique ; mais maintenant cet « accord de sons dont l'union déplaît à l'oreille » n'apparaît plus comme un moyen de contraste rapide, étrange, presque inharmonique, destiné seulement à ranimer l'attention émoussée par une série de consonances : la dissonance généralisée constitue un procédé harmonique distinct, original, supérieur peut-être, en tout cas si fréquemment employé que beaucoup s'en inquiètent. Il n'est pas inutile de noter aussi que, pour les physiciens, la *consonance* des sons est l'*exception*, le domaine de la dissonance est infiniment plus étendu.

La dissonance proviendrait toujours d'une note *étrangère* à l'harmonie, la consonance d'une note *intégrante*. — On appelle dissonants les intervalles différentiels formés par le rapprochement de deux consonances ; les notes qui limitent ces intervalles sont donc les mêmes qui servent pour les consonances : on ne peut pas dire qu'elles sont étrangères à l'harmonie. Ainsi, la quarte et la quinte (*do-fa, do-sol*) engendrent la seconde majeure (*fa-sol*) ; la tierce et la quarte (*do-mi, do-fa*) la seconde mineure (*mi-fa*), etc. Il n'existe pas de dissonances ayant une autre origine ; les intervalles altérés sont, comme leur nom l'indique, des intervalles augmentés ou diminués d'un demi-ton chromatique (différence entre les tierces majeure et mineure). La formation des dissonances étant subordonnée à celle des consonances, une note *étrangère* à notre système musical ne pourrait y trouver place, tout d'abord, qu'au titre de *consonance*.

Les rapports *complexes*, représentants d'intervalles, correspondraient aux dissonances, les rapports *simples* aux consonances. — Il est assez difficile de déterminer à quel degré de la série un rapport numérique cesse d'être simple et devient complexe ; les intervalles musicaux ne comprennent, du reste, qu'un très petit

nombre de rapports groupés dans de faibles limites, de $\frac{2}{1}$ (octave) à $\frac{25}{24}$ (demi-ton chromatique), encore cette courte série présente-t-elle d'importantes lacunes, par exemple de $\frac{16}{15}$ (demi-ton diatonique) à $\frac{25}{24}$. Les harmonistes sont unanimes à considérer l'intervalle $\frac{3}{2}$ (quinte) comme parfaitement consonant, mais ils deviennent moins affirmatifs lorsqu'ils s'agit de son renversement $\frac{4}{3}$ (quarte). Le rapport $\frac{3^2}{2^3}$ formé par les facteurs 2 et 3, est dissonant, tandis que $\frac{5}{4}$ qui utilise le facteur 5 -- plus complexe — est consonant ! Les rapports numériques très complexes ne sont pas perçus comme tels par l'oreille, ils se résolvent en l'un des rapports plus simples de notre système harmonique : ainsi $\frac{81}{64}$ sera facilement entendu comme $\frac{5}{3}$ (tierce consonante), de même $\frac{2001}{1000}$ équivaudra à $\frac{2}{1}$ (octave consonante).

La dissonance nous donnerait l'idée du *mouvement*, la consonance celle du *repos*. — Cette observation a vraisemblablement pour origine l'usage si répandu des accords de septième et de neuvième de dominante. Il est exact que de pareils accords possèdent naturellement une tendance à se résoudre sur l'accord de la tonique génératrice, mais ce n'est sûrement pas aux dissonances de 7e et de 9e qu'ils la doivent. En effet, dans l'accord *sol, si, ré, fa*, — où *sol*, *si*, *ré*, représentent l'accord parfait de la dominante et *fa* la dissonance de 7e — le *fa* ne peut avoir que la valeur $\frac{4}{3}$ (si *ut* = 1) ; or un pareil *fa* n'a aucune raison pour se diriger vers l'un des éléments de l'accord de tonique (en l'espèce le *mi*) ; c'est, au contraire, le *mi* d'un accord de dominante (*do, mi, sol*) qui tiendrait à être suivi du *fa* $\frac{4}{3}$ (tonique) L'adjonction de la septième dissonante contrarie donc sensiblement la tendance naturelle des accords de dominante plutôt qu'elle ne la favorise : aussi les instrumentistes n'emploient-ils jamais, en pareil cas, le *fa* $\frac{4}{3}$, mais un autre son un peu plus bas ($\frac{21}{16}$) — hors de la tonalité — qui, lui, est consonant et renforce, en effet, l'action motrice de la dominante. Lorsque les musiciens se servent vraiment du *fa* $\frac{4}{3}$ *dissonant*, c'est toujours comme note anticipée de *repos* :

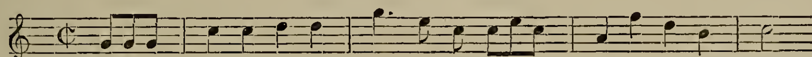
Ut ^{4} = 1 

La dissonance représenterait seulement un état *provisoire* de l'intervalle qui se transformerait tôt ou tard, de façon *définitive*, en consonance. — Tout effet suppose une cause : si un intervalle quelconque subit une transformation de ce genre, ce doit être à la suite d'une variation dans le jugement de l'oreille, puisque toute altération du rapport numérique modifierait immédiatement la nature de cet intervalle. Mais alors combien faut-il de temps à l'organe auditif pour faire passer une dissonance dans le camp des consonances ? Voici par exemple la septième mineure, employée si fréquemment *depuis plusieurs siècles* sous le nom de septième de dominante : pour le moment, aucun signe ne permet de supposer qu'elle deviendra bientôt consonante. Il n'y a pas d'exemple dans l'histoire de l'harmonie d'une dissonance transformée en consonance. On dit bien que la tierce changea d'état vers la fin du moyen âge, mais c'est là une manière de s'exprimer un peu inexacte : en réalité, on substitua la tierce naturelle $\frac{5}{4}$ à la tierce pythagoricienne $\frac{81}{64}$, ce qui est très différent. Cette dernière tierce est tout aussi dissonante à l'heure actuelle qu'elle pouvait le paraître aux anciens Grecs; quant à la tierce $\frac{5}{4}$, sa consonance remonte à la plus haute antiquité, seulement les anciens ne l'employaient pas. Ce qui est dissonant l'a

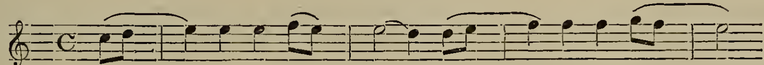
toujours été et ne changera pas d'état, ce qui est consonant aussi. Si l'on désire absolument établir une filiation des intervalles, il faut bien reconnaître que la dissonance a pris naissance dans les artifices de l'harmonie consonante.

La dissonance procurerait à l'oreille une impression *désagréable*, la consonance une impression *agréable* : c'est là une question de fait facile à résoudre par quelques expériences, mais on peut remarquer immédiatement que les mélodies les plus célèbres foisonnent de dissonances ; les gammes diatoniques et chromatiques, canevas de toutes les mélodies modernes, ne sont que des suites de dissonances ! Sans doute, dira-t-on, mais il s'agit ici de sons successifs et l'harmonie se rapporte aux sons simultanés. Il ne faut se faire aucune illusion sur ce point : deux sons entendus simultanément ne produisent aucune harmonie ; toutefois, il est juste de placer consonances et dissonances dans des conditions égales, et nous avons :

Mélodie consonante.



Mélodie dissonante.

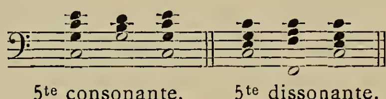


L'impression, moins énergique peut-être mais à coup sûr plus *harmonieuse*, qui se dégage de la mélodie *dissonante* est très explicable. La basse fondamentale marche généralement par intervalles consonants ; les éléments constitutifs des consonances ont gagné à cet usage une indépendance tonale très marquée, aussi fournissent-ils une mélodie rude, heurtée, sans liaisons, où chaque note prend un faux air de fondamentale. Au contraire, les éléments de la dissonance, quoique n'ayant entre eux qu'une relation indirecte, sont étroitement reliés à un troisième son qui est leur base commune : de là, une harmonie non équivoque et parfaitement liée.

*
* *

Les considérations qui précèdent supposent invariablement délimité le domaine de la dissonance et, par suite, celui de la consonance. Or, il n'en est rien : la classification des intervalles reflète clairement les hésitations qui subsistent encore à ce sujet ; il y aurait des consonances parfaites, imparfaites, attractives, mixtes (c'est-à-dire parfois dissonantes), des dissonances naturelles, artificielles, etc. Le point même où finit la consonance et où commence la dissonance n'est pas encore nettement défini : si l'on en croit les auteurs, il ne serait pas près de l'être. « La limite absolue entre la consonance et la dissonance n'existe pas ; elle varie selon le degré de sensibilité de l'ouïe..... on n'en peut pas plus discuter que des goûts et des couleurs (A. Lavignac). L'opinion de Helmholtz est connue : « .... Il n'y a point de séparation nettement tranchée entre les consonances et les dissonances ; le point où nous avons incliné à placer la limite *paraît assez arbitraire*. » Comment donc s'élever contre l'abus des dissonances alors qu'on ne peut dire avec certitude si un intervalle est dissonant ou s'il ne l'est pas !

La distinction des intervalles fondée sur la considération des rapports numériques est absolument illusoire. Tous les intervalles étant représentés par la série illimitée des fractions $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, etc., on ne peut attribuer la qualité dissonante — ou consonante — à l'un d'eux sans l'accorder immédiatement aux autres à un degré quelconque ; si faible soit le pouvoir dissonant — ou consonant — d'un intervalle, il sera toujours infiniment supérieur à zéro. Donc, à moins de supposer que les termes « consonance » et « dissonance » désignent simplement les manifestations progressives d'un même principe, comme « enfant », « adulte », « vieillard », — et, dans cette hypothèse, ce classement n'offrirait qu'un intérêt secondaire — il faut bien admettre que la consonance et la dissonance correspondent à des phénomènes *distincts* applicables l'un et l'autre à la *totalité* des intervalles musicaux. Les harmonistes entendent par consonances et dissonances les intervalles qu'ils envisagent exclusivement sous leurs aspects consonant *ou* dissonant, mais la double acception de tous les intervalles ne fait aucun doute. Ainsi, dans la *Revue musicale* du 1er avril 1904, on pouvait lire ceci (p. 186) : « Il est une question que M. Riemann ne cherche pas à résoudre : pourquoi la sous-dominante a-t-elle moins d'importance dans la tonalité que la dominante ?... Quand un mouvement harmonique de quinte se produit, j'ai une tendance à me l'expliquer plutôt par la relation de la dominante à la tonique que par celle de la tonique à la sous-dominante. » (P. Landormy.) Rien n'est plus exact ; les versions consonante et dissonante apparaissent nettement si l'on a soin de préciser la fonction tonale de chaque note.



5te consonante. 5te dissonante.

Dans ces exemples, le double aspect de la quinte ne peut être expliqué par le rapport $\frac{3}{2}$, puisqu'il est le même dans les deux cas.

L'erreur capitale des théoriciens a été de considérer les sons comme des éléments inertes, immobiles, seulement différenciés par leurs nombres de vibrations ; pour pénétrer le phénomène de la consonance et de la dissonance, il est indispensable d'étudier les sons en mouvement, en action les uns sur les autres, munis des diverses fonctions qui leur sont confiées. La dissonance musicale est simplement l'application spéciale d'un principe plus général et bien connu. Une légère ondée par un beau soleil nous cause toujours une impression « dissonante » parce qu'un ciel chargé de nuages accompagne d'habitude le mauvais temps : l'enchaînement des causes et des effets ne nous paraît pas ici conforme à l'expérience. Mais ce phénomène, en lui-même, n'est pas pour nous déplaire ; et si, par impossible, les nuages les plus opaques laissaient passer l'image du soleil, nous accepterions d'autant mieux ce nouvel état de choses qu'il atténuerait sensiblement la tristesse des jours de pluie. Un vêtement de coupe tout à fait nouvelle semble ridicule au début ; lorsque la mode s'en empare, c'est le vêtement démodé qui devient « dissonant ». L'art harmonique n'obéit pas à d'autres lois : tant qu'on maintient les sons dans les fonctions qui leur sont *normalement* dévolues par leurs rapports numériques — ou que nous acceptons comme telles — ils forment toujours des consonances, *quelle que soit la complexité des rapports* ; au contraire, si on oblige les sons à remplir des fonctions *anormales*, les intervalles

prennent aussitôt l'aspect dissonant, *quelle que soit la simplicité des rapports.* Nous avons donné ci-dessus les deux versions d'un intervalle consonant ; voici maintenant la double acception d'une dissonance classique :

Ut³ = 4

Ut ré $\frac{9}{4}$ — Dans leurs fonctions normales (fondamentale neuvième)

Ut-ré $\frac{9}{4}$ — Dans des fonctions anormales (fondamentale-septième)

Cette interprétation des phénomènes élargit singulièrement le domaine de la dissonance et le rend au moins égal à celui de la consonance. Peut-être paraîtra t-il plus vaste encore si l'on réfléchit que les musiciens admettent l'identité des octaves, c'est-à-dire l'équivalence de fonctions harmoniques notoirement dissemblables (1, 2 4, 8, etc.) ; les meilleures consonances sont ainsi obtenues par une application discrète mais certaine du principe dissonant. En serrant la question de plus près, nous verrions, en définitive, que la dissonance est la condition essentielle de toute harmonie, la consonance rigoureuse aboutissant à l'identité des sons.

Les auditeurs ne doivent donc pas s'effrayer de la multiplicité des dissonances dans les œuvres musicales ; ils pourraient exiger, cependant, qu'elles fussent réalisées avec plus de méthode. Le mécanisme d'un chronomètre demande une autre précision que les rouages d'une machine agricole ; les anciens pouvaient impunément diviser le tétracorde en parties égales ou inégales, car ils ne pratiquaient pas d'harmonies supérieures à la quarte ; mais que dire des modernes qui poussent l'harmonie jusqu'aux intervalles de seconde et partagent arbitrairement l'octave en douze demi tons parfaitement égaux ! Là est le point vulnérable de l'harmonie dissonante. Nous le signalons à ses détracteurs.

J. Dador,
Chef de musique au 125e d'Infanterie.

La musique et la magie. Folklore musical (*suite*).

I. – Le Juif du taillis.

On pourrait signaler bien des légendes populaires où figurent des musiciens qui ont le pouvoir de faire danser tout le monde au son de leur instrument, et qui forcent à tourner en rond non seulement les hommes, mais aussi les animaux et parfois même les objets inanimés. On en trouvera un exemple dans l'histoire suivante, un conte allemand connu sous ce titre : *le Juif du taillis.*

Il y avait une fois dans un petit village un jeune paysan très pauvre qui se nommait Henri, mais que ses voisins appelaient habituellement l'honnête Henri, parce qu'il était aussi honnête que pauvre.

Il entreprit un voyage à travers le monde, n'ayant en poche que quelques pièces de cuivre.

Après un certain temps, il passa en suivant sa route par un lieu solitaire bordé

de hauteurs ; il pensait être bien seul et ne s'attendait pas à ce qui arriva : un petit homme tout gris qui paraissait très vieux l'aborda et lui demanda la charité : « Donne-moi ce que tu as de monnaie de cuivre, lui dit l'homme gris, et tu n'auras pas lieu de regretter ta générosité. Tu vois, je suis vieux et infirme ; mais toi, qui es jeune et robuste, il te sera facile de faire ton chemin dans le monde. »

Ce discours du vieillard toucha le cœur de l'honnête Henri, et, mettant la main à sa poche, il en tira les quelques sous qui, à vrai dire, étaient tout le bien qu'il possédât au monde, et les donna aux vieux mendiant ; puis, sifflant joyeusement, il se remit en marche.

— « Holà ! mon garçon, pas si vite, un instant seulement ! lui cria l'homme gris, je vois que tu es un brave garçon et que tu mérites bien un coup de main pour te pousser dans le monde. Tu peux exprimer trois vœux, et ils te seront octroyés. »

L'honnête Henri vit alors qu'il avait affaire à un Onnerersk, comme l'on nomme les nains qui vivent au sein des montagnes dans des palais en or ; aussi, après avoir réfléchi un instant, il mit son bonnet à la main et dit :

— « Seigneur, voici mes vœux : avoir un violon au son duquel je puisse faire danser tout le monde ; avoir une sarbacane avec laquelle je sois assuré d'atteindre tout ce que je désirerai chasser, et, en troisième lieu, ce sera, s'il vous convient, que personne ne me refuse la faveur que je pourrai lui demander. »

Tous ces vœux furent aussitôt accordés, et l'on peut facilement s'imaginer quel important appoint Henri possédait à présent pour l'entreprise qu'il avait formée de faire fortune et de réussir dans le monde. C'est surtout le troisième vœu qui se montra inestimable pour lui ; mais le vœu du violon n'était pas non plus méprisable, car il le sauva de la potence. Mais comment tout cela put-il bien arriver ? C'est ce que nous allons maintenant rapporter.

Le brave Henri reprit sa route, et, après un ou deux milles, il parvint à un buisson d'épines où s'était posé un joli petit oiseau dont le chant était plus charmant encore que l'aspect. Près du buisson était un juif comptant un sac d'argent qui n'était pas, à vrai dire, sa propriété, car il l'avait pris quelque part, si je m'ose exprimer ainsi sans en demander la permission. A ce moment, ce juif était dans une position bien embarrassante, car il ne pouvait bouger du lieu où il se trouvait, tant il était charmé par le chant mélodieux du joli petit oiseau, et pourtant il aurait eu des raisons spéciales pour déloger le plus vite possible, car il n'était pas du tout invraisemblable qu'un quidam l'eût suivi pour l'aborder et lui dire : « On a besoin de vous (1) ; ayez donc l'obligeance de m'accompagner à la ville. » Notre homme donc, voyant Henri qui s'en venait avec une sarbacane à la main, l'appela et lui dit :

— « Je te donnerais bien volontiers une bonne petite pièce d'argent si tu pouvais me prendre ce ravissant oiseau. »

L'honnête Henri prit sa sarbacane, visa le petit oiseau et le toucha : il n'eut qu'à dire « Ici ! » et le charmant petit chanteur tomba dans le fourré ; aussitôt le juif s'évertua pour tâcher d'attraper l'oiseau à travers les épines du buisson, tout en donnant toutes sortes de raisons pour ne pas lâcher la somme qu'il avait promise.

(1) Tour de phrase traditionnel dans les arrestations.

— « Oh ! oh ! dit Henri, voilà un compte à tirer au clair ! » Il prit alors son violon afin d'en essayer l'effet sur le juif : un coup d'archet, et le juif se mit à tourner ; un second coup, et il leva en l'air sa jambe droite ; un troisième, et la danse commença tout de bon.

— « Hélas ! pauvre que je suis ! disait le juif en pleurant, jetez-moi cet horrible violon ! Les épines me font un mal épouvantable ! Sur mon honneur, je ne serai plus qu'un cadavre avant de m'être tiré de ce fourré ! » A quoi Henri, que l'essai de son nouvel instrument avait mis en train, se contenta de répondre : « Ne faites pas attention aux épines, c'est parfait ! » tout en attaquant un air plus vif. « Oh ! quel supplice ! s'écria le danseur qui suait à grosses gouttes, c'en est fait de moi ! Tenez, voici mon sac plein d'argent, rien que des pièces de bon aloi, prenez-le, je ne vous demande que de ne plus jouer de votre maudit violon ! »

Henri exécuta avec brio ce qu'on l'on nomme en musique une cadence (ce qui ne laissa pas de provoquer chez le juif une série de sauts périlleux), puis il donna le dernier coup d'archet, ou, en d'autres termes, l'accord final. Le juif s'empressa de sortir du fourré, tendit son sac au musicien, et partit avec toute la promptitude qu'il put.

De son côté, l'honnête Henri s'en allait à la ville avec l'intention de restituer le sac d'argent à son propriétaire légitime, lorsqu'il rencontra, au bout de peu de temps, un homme vêtu d'une espèce d'uniforme sans prétention qui, à l'aspect du sac, donna au brave Henri, presque comme s'il voulait plaisanter avec lui, une petite tape amicale sur l'épaule en lui disant : « On vous demande ; vous allez me suivre à la ville. » L'honnête Henri fut donc mis en prison, et comme, interrogé par le juge sur la provenance du sac, il avait répondu : « C'est un juif qui me l'a donné, » le juge se mit à sourire et lui dit : « Un juif ? voilà ce que vous ne me ferez jamais croire ! » Bref, l'honnête Henri fut convaincu de vol et le juge le condamna à la potence.

La ville où se passait cette histoire avait alors une étrange passion : lorsqu'une exécution capitale devait avoir lieu, les habitants considéraient cet événement comme une sorte de réjouissance publique. Des jours, on pourrait même dire des semaines avant ce passionnant spectacle, le pauvre condamné était traité à peu près comme un martyr : ses moindres propos étaient soigneusement enregistrés pour être livrés au public ; les hommes du plus haut rang se trouvaient fort honorés s'il daignait leur serrer la main, et lorsqu'arrivait le moment terrible du supplice, quand le condamné était sous la potence, il pouvait haranguer la foule des citoyens assemblés pour ce spectacle. Les femmes, comme il est naturel, savouraient cette scène suggestive plus encore que ne faisaient les hommes et pleuraient de tout leur cœur.

Henri, en sa qualité d'innocent, goûtait fort peu tous ces embarras qu'on faisait à propos de lui ; aussi, une fois arrivé à la potence, il demanda comme unique faveur qu'il lui fût permis de jouer un *Dernier adieu* sur son cher violon ; le juge lui répondit qu'il ne rejetterait pas la dernière demande d'un pécheur mourant. On entendit alors ces mots : « S'il vous plaît, Votre Honneur ! » C'était le juif qui s'était mêlé aux spectateurs, tout en se réjouissant dans son for intérieur de la tournure qu'avait prise l'histoire du sac d'argent. « S'il vous plaît, criait-il, Votre Honneur ! Ne lui laissez pas son violon ; sa musique va nous jouer un vilain tour ! » Mais le juge, sans s'arrêter à l'aver-

tissement du juif, dit : « Joue, mon garçon, et fais vite, nous n'avons guère de temps à perdre. »

Alors l'honnête Henri prit son violon et se mit à jouer : au premier coup d'archet, tout le monde commençait à tourner ; au second coup, chacun levait la jambe droite en l'air ; au troisième, la danse commença tout de bon. Juge, prêtre, médecin, bourreau, juif, les femmes du peuple avec leurs enfants dans les bras, les bourgeoises avec leur flacon d'odeur à la main, bref tous ceux qui étaient là, les vieux comme les jeunes, dansaient avec la plus grande ardeur ; et même il n'y eut pas jusqu'aux chiens, venus là avec leurs maîtres, qui, dressés sur leurs pattes de derrière, ne dansassent comme tout le monde.

— « Assez, arrête, c'est assez ! criait le juge épuisé ; ta vie est sauve, mais laisse de côté ce maudit violon. »

Dès que l'honnête Henri eut entendu le juge lui promettre sa grâce, il cessa de jouer et descendit les marches du gibet ; trouvant au pied de l'escalier le juif étendu de tout son long sur le dos, il lui dit : « Avouez sans détour comment vous avez eu le sac d'argent, ou bien je vais vous donner une petite séance particulière, avec, à la fin, la cadence brillante que vous savez. » Sur-le-champ, le juif affolé se mit sur ses jambes et s'écria : « Sur mon honneur, c'est moi qui l'ai volé. »

On pendit donc le juif au gibet. Quant à l'honnête Henri, il continua son voyage à travers le monde, et eut rapidement fait fortune.

II. — La Femme du pope.

On pourrait rencontrer plusieurs variantes de l'histoire qui vient d'être racontée. Un conte analogue, qui jadis était populaire en Angleterre, se trouve sous le titre de *Amery Geste of the Frere and the Boye* dans le recueil de Ritson : *Pieces of ancient popular poetry*, publié à Londres en 1791. D'un autre côté, la Grèce connaît une histoire à peu près semblable : il s'agit d'un jeune garçon à qui un être surnaturel a donné une flûte, et qui s'en va à la ville ; il passe par le marché, où sont exposées des piles de poterie à vendre, et se met à jouer : aussitôt pots, cruches et plats s'envolent tous en l'air et se heurtent les uns les autres jusqu'à ce qu'ils se soient tous mis en pièces. Quant au personnage qu'il contraint à danser dans les épines, c'est un prêtre (1).

C'est peut-être chez les Valaques que l'on raconte l'aventure la plus tragique de ce genre : il s'y agit du triste sort de la femme d'un pope.

En ce qui concerne ce Bakâla, dont la musique fit périr, comme nous allons le voir, la femme du pope, on rapporte de lui qu'il fit bien des tours, et ces tours font clairement voir que c'était un « fol insigne », qui nous rappelle dans une certaine mesure le Till Eulenspiegel des Allemands, ce fou qui eut peut-être plus d'heureuses inspirations que bien des gens passant pour être sages.

Or, un beau jour, Bakâla se mit en tête de faire l'ascension d'une haute montagne, uniquement pour s'amuser et par forfanterie. Arrivé au sommet de la montagne, il fut assez heureux pour rencontrer un esprit bienveillant qui, des

(1) *Griechische und Albanische Märchen, gesammelt von J. G. v. Hahn*. Leipzig, 1864, vol. I, p. 222, et vol. II, p. 240.

nuages, lui offrit un cadeau : or, les objets parmi lesquels Bakâla fut invité à choisir un souvenir n'avaient qu'une apparence médiocre et peu engageante, comme ces objets que généralement on relègue au cabinet de débarras ; cependant notre homme, après les avoir examinés avec soin, fixa son choix sur une vieille cornemuse car il s'imaginait, comme bien des gens ont du penchant à le faire, qu'il était connaisseur en musique ; d'ailleurs, — comme il s'en aperçut bientôt, — le son de la cornemuse avait la propriété de forcer tout le monde à danser.

Redescendu de la montagne, Bakâla s'engagea comme berger au service du pope d'un village, dans la vallée. Chaque jour il menait aux champs ses moutons, et lorsqu'il jouait sur sa musette, il les faisait cabrioler et bondir en l'air comme des sauterelles. Un matin, son maître se glissa hors de la maison avant lui, gagna les champs et se cacha dans un buisson de prunelliers et d'églantiers, afin d'observer les manières bizarres de son valet : Bakâla le fit danser aussi bien que son troupeau.

Le pope était un de ces hommes au caractère paisible, qui préfèrent leur repos à toute chose au monde, et qui, pour leur repos, ne trouvent aucun sacrifice exagéré. Mais sa femme était d'une humeur exactement contraire, et, pour parler exactement, elle était le revers de la médaille dont son mari était l'avers. Elle possédait plus d'énergie dans son petit doigt que lui dans tous ses membres ; disait-il *oui*, elle disait *non*, et s'il nommait blanc un objet, elle ne manquait pas de déclarer que, depuis belle lurette, elle l'avait toujours trouvé du noir le plus authentique. Elle ne voulut jamais croire à la cornemuse de Bakâla et à son pouvoir. Quand le pauvre pope fut revenu de son expédition dans les prunelliers et les églantiers, quand il lui eut montré ses égratignures et les déchirures de ses vêtements, toute la compassion qu'elle eut de lui fut cette réponse : « Fi donc ! fi donc ! quelles sottises ! J'aurais peut-être pitié de vous si j'avais le cœur aussi compatissant que certaines gens passent pour l'avoir.

— « Fort bien, ma chère, répliqua l'époux intimidé, je veux que vous l'entendiez ce soir ; je désire vous en convaincre.

— « Me convaincre, cria la femme du pope, stupidité profonde ! Moi, m'effrayer pour une cornemuse ! faites-le venir. »

Dans l'intérêt de son repos, le pope crut alors opportun de se retirer, mais dans la soirée il prit Bakâla en particulier, et le pria de donner pour un petit moment une sérénade sous la fenêtre de la dame.

Avant que Bakâla eût commencé à jouer, le pope s'assit sur le sol et, par mesure de précaution, s'attacha aux pieds deux pierres d'un poids respectable, cependant que sa femme vaquait à ses occupations à l'étage supérieur de la maison ; à peine le concert de Bakâla fût-il commencé qu'elle se livra à une danse si furieuse qu'elle en faisait trembler toute la maison. Comme l'artiste jouait dans un mouvement de plus en plus accéléré, on entendait ses pieds faire un bruit de plus en plus éclatant : elle dansa tant qu'en trépignant elle fit un trou dans le plancher, et tomba par ce trou à l'étage inférieur. Le pope, qui attendait dans la pièce, fut chagrin de voir ce qui arrivait et fit signe à Bakâla de cesser sa musique ; mais, hélas ! le signe vint trop tard, et la pauvre dame avait si bien dansé qu'elle en était morte.

On pourrait croire que le pope renvoya Bakâla, en lui disant qu'il n'avait plus besoin de ses bons offices ; or c'est précisément la chose qu'il se garda de

faire. Tout au contraire, il le garda à son service, et même il le traita avec plus d'égards qu'auparayant (1). — B.

(*A suivre.*)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Organisation des études d'histoire musicale au xix[e] siècle. — L'Enseignement supérieur et Ch. Lévêque.

(Résumé par M. Dusselier).

Mesdames et Messieurs, dans ma dernière leçon, j'ai montré comment l'histoire de la musique s'était peu à peu introduite dans les programmes du Conservatoire. J'ai à parler aujourd'hui de l'enseignement supérieur de nos Universités et du Collège de France où elle doit trouver sa vraie place. Je rendrai hommage à un homme qui, sans doute, ne l'a pas installée ici, mais qui lui a frayé la voie : Charles Lévêque. Sur plusieurs points, nous ne partageons plus l'avis du célèbre professeur ; mais il a fait une œuvre à la fois très intéressante et très utile ; il est infiniment agréable de faire revivre le souvenir de son caractère, à la fois très aimable et très noble, d'une exquise distinction platonicienne. Tout d'abord jetons un coup d'œil d'ensemble sur une situation singulière.

Pendant très longtemps, les Universités françaises, qui, dans toutes les sciences, ont pour fonction de créer les méthodes, sont restées absolument fermées à tout esprit musical. On dirait qu'à l'encontre de la formule antique, elles avaient inscrit sur leur porte : nul n'entre ici, s'il est musicien. Quand on les compare à celles du moyen âge, on constate une singulière anomalie.

Autrefois, on enseignait très peu de sciences — tout juste quatre — et cependant la musique avait sa place dans ce « quadrivium » formé par la géométrie l'arithmétique, l'astronomie et la musique. A part, dans le *trivium*, étaient enseignées la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Cet ensemble formait les 7 arts libéraux, dont le moyen âge avait emprunté la division et la caractéristique à des écrivains faisant alors autorité, saint Augustin, Boèce, Cassiodore Isidore de Séville, Martianus Capella, tous encore dominés par le grand souvenir de Pythagore, depuis lequel la musique avait été placée parmi les sciences. — Aujourd'hui, le nombre des sciences enseignées est très grand ; il grossit de jour en jour, et cependant la musique n'y figure pas. Pour paraître çà et là, exceptionnellement et comme à la dérobée, elle est obligée de s'abriter derrière un enseignement voisin qui la dépasse et dont la formule n'est pas la sienne. Nulle part elle n'a une place distincte, un droit de cité régulier et complet, une chaire où elle soit chez elle, en vertu d'une mesure officielle. Trois raisons peuvent expliquer cette lacune, bien choquante quand on songe à ce qui

(1) *Wallachische Märchen, herausgegeben von A. Schott*, Stuttgart, 1845, p. 228.

se passe dans les Universités étrangères. D'abord, l'absence de traditions. Nous savons bien par des textes précis que la musique était cultivée par nos universités d'autrefois, mais nous ne savons absolument rien sur l'enseignement pratique dont elle était l'objet, et cette notion reste stérile. En second lieu, notre enseignement supérieur a eu pour base et pour principal objet l'étude de l'antiquité gréco-latine. Or, des Grecs, on connaît les statues et les temples, ce qui a forcément introduit dans les programmes l'étude des arts plastiques, mais pendant longtemps on n'a rien eu, et aujourd'hui encore on n'a presque rien de vraiment musical. Voilà pourquoi, chez nos maîtres universitaires, « Histoire de *l'art* » signifie encore « histoire des arts *plastiques* ». Enfin, il s'est trouvé que les grands professeurs de l'Université n'étaient pas musiciens. Quelques-uns d'entre eux savaient dessiner et faisaient de l'aquarelle ; mais pour l'art musical, ils déclaraient sans le moindre remords être des « profanes ». Or, pour qu'un homme accomplisse une réforme, il faut qu'il ait une grande autorité ; et il n'a d'autorité que quand il sait parfaitement lui-même les choses qu'il veut faire apprendre aux autres.

De ces trois raisons que je viens d'indiquer, la dernière est peut-être la plus forte. Elle tend à disparaître, par suite des progrès de l'esprit musical, attestés par le développement de certains faits sociaux (par exemple la multiplicité des concerts). On a dit que les mœurs musicales tendent à triompher de la routine, et à modifier les cadres du haut enseignement. Je n'en donnerai d'autre preuve que le nombre des livres écrits pour le doctorat, dont le sujet est emprunté à la musique. Après une très belle thèse de M. Romain Rolland sur les origines de l'opéra avant Lulli (thèse qui avec les *Rapports de la musique et de la poésie*, 1894, a inauguré une série), après l'étude profonde de M. Bazaillas sur la musique d'après Schopenhauer, et le très savant travail de M. L. Laloy sur Aristoxène, nous avons vu M. Ecorcheville présenter la transcription et le commentaire d'un vieux manuscrit de musique à un jury dans lequel on avait appelé M. Camille Saint-Saëns. Tels sont les effets de la poussée artistique venue du dehors. Le jour est proche où on sentira que les juges doivent se mettre au niveau des candidats. Il y a d'ailleurs, dans les programmes traditionnels, un grand nombre d'enseignements qui conduisent à la musique et qui même, en certains cas, amènent les professeurs jusqu'au seuil de l'Histoire musicale. C'est d'abord l'acoustique, science d'origine française, créée par des Français au XVIIIe siècle ; il est dommage que ce soit Helmholtz, non un des nôtres, qui, vers 1860, ait entrepris de jeter le pont entre l'acoustique et la musique ; je ne vois qu'un seul physicien qui, chez nous, ait été exécutant et compositeur : M. Cornu. C'est ensuite l'étude même de la poésie antique : Eschyle, Sophocle, Euripide et les grands lyriques furent des musiciens. C'est un sujet d'étonnement, aujourd'hui, qu'un helléniste comme M. Patin ait pu écrire un grand ouvrage sur la tragédie grecque sans même aborder la question capitale de la construction rythmique. M. Alfred Croiset, dans son livre sur Pindare, a montré une tout autre largeur d'esprit ; et M. Masqueray, dans sa thèse sur les formes lyriques de la tragédie grecque (1895), n'est pas tombé dans la même faute. Il en est de même pour l'étude de la poésie au moyen âge ; ainsi M. Gaston Paris, en collaboration avec M. Gevaert, a été amené à faire un recueil de poésies chantées du XVe siècle. L'étude des littératures étrangères conduit souvent aussi à la musique. Ainsi M. Lichtemberger, professeur à

l'Université de Nancy, a écrit un livre très estimé (1898) sur *Wagner, poète et penseur*. (Remarquons que presque au même moment, à l'Université de Vienne, M. Guido Adler traitait le même sujet, mais en étudiant l'harmonie la mélodie et l'instrumentation de Wagner, en même temps que sa pensée verbale.) Enfin, il y a une autre voie qui conduit à la musique : c'est la philosophie, soit qu'elle traite d'esthétique, soit qu'elle s'attache à résoudre, ou même à poser (ce qui est tout aussi important) certains problèmes psychologiques. Ainsi M. Lionel Dauriac, professeur de philosophie, a fait d'abord à Montpellier, puis à la Sorbonne, des cours très importants sur la psychologie du musicien. La musique étant un art de nature extrêmement complexe, a eu cette fortune d'attirer l'attention de philosophes appartenant à des Ecoles opposées, les uns ayant une tendance à faire prédominer l'influence du physique sur le moral, et croyant que le mécanisme de l'émotion musicale leur donne précisément raison, les autres considérant la vie de l'esprit comme indépendante, et se trouvant attirés vers la musique à cause de leur spiritualisme. Ces deux Ecoles sont représentées par deux anciens professeurs très éminents du Collège de France.

Le premier est M. Th. Ribot qui, en exposant ici même sa doctrine sur la psychologie des émotions, a touché à la musique, parce qu'il a estimé qu'elle lui offrait des arguments importants en faveur de sa thèse.

Le second est un maître au souvenir duquel je m'arrête aujourd'hui, pour rappeler les services qu'il a rendus à l'introduction de la musique dans le haut enseignement. Ses idées paraissent bien éloignées de celles qui règnent à cette heure dans l'esprit de nos contemporains, mais son œuvre représente une bien noble attitude de l'intelligence, et il a charmé tous ceux qui l'ont connu par l'élévation de ses sentiments. Je le caractériserai en disant que ce qui prédominait en lui, c'était l'amour passionné du beau et du bien conçus à la manière de Platon. D'une façon très élégante, Ch. Lévêque a établi un lien entre la musique moderne et les œuvres les plus brillantes de la littérature grecque ; et c'est ce lien que je voudrais signaler.

Né à Bordeaux le 7 août 1818, Ch. Lévêque entra à l'Ecole normale en 1838. En 1847, il fit partie de la première promotion envoyée en Grèce, à l'Ecole d'Athènes, qui venait d'être fondée dans des conditions assez défavorables, sans dotation budgétaire et avec un programme assez vague. Il s'agissait de compléter des études littéraires, et, pour mieux comprendre la pensée des Grecs, de parcourir les pays où leur civilisation avait fleuri. De cette expédition, qui avait pour objet l'exploration d'un « sol sacré » et qu'on a comparée à celle des Argonautes, Lévêque garda un souvenir profond, ineffaçable : c'est pendant son séjour à Athènes que se forma ce spiritualisme intransigeant mais si aimable qui dirigea sa vie et son enseignement. En 1852, il était reçu docteur avec une thèse sur le sujet suivant : *Ce que Phidias doit à Platon*. Il semble qu'il se soit appliqué, dans la suite, à montrer ce que la musique doit, elle aussi, à Platon. Pour dégager ce que j'ai à dire ici au point de vue purement musical, il me suffira de caractériser en quelques mots les trois œuvres suivantes : *la Science du Beau* (2 vol. 1860), le *Mémoire* lu à l'Académie des sciences morales en 1886, les leçons faites ici même jusqu'en 1900.

1° *La Science du Beau* fut couronnée par 3 sections de l'Institut : l'Académie des sciences morales et politiques, l'Académie des beaux-arts et l'Académie française. La brillante unanimité de ces suffrages est représentative d'une époque. Elle

montre la profondeur des changements qui, depuis, se sont produits dans les conceptions de la « Science ». Aujourd'hui, un ouvrage de ce genre ne laisserait pas d'être vivement discuté. L'auteur est préoccupé surtout de définir le Beau en soi, c'est-à-dire une Idée absolue, permanente, éternelle, dominant les formes éphémères de la réalité. Par là, il complétait la philosophie de Victor Cousin, qui régnait encore, et n'avait pas d'esthétique. Lévêque traite la Beauté à peu près comme Kant traite la morale et le sentiment du devoir. Il la « contemple » en elle-même, comme si elle avait été créée de toutes pièces par un acte supérieur à nous. Il suppose une sorte d'*admiratif catégorique*, et tout son travail se réduit, en somme, à une définition. Aujourd'hui, surtout en matière musicale, on procéderait tout autrement. La question qu'on essaierait de résoudre à l'aide de documents positifs est celle des *origines* du Beau. Au lieu de s'enfermer dans l'analyse d'un concept où l'esprit ne travaille que sur lui-même et semble tout tirer de sa propre substance, on chercherait à reconstituer la genèse de la beauté, à retrouver les phases de son évolution, de façon à justifier les éléments qu'on ferait entrer dans une définition. Vous savez la grande révolution qui a été opérée par Darwin : avant lui, on considérait chaque espèce vivante comme ayant été créée par un acte distinct ; Darwin a suggéré l'idée que les espèces les plus variées pouvaient être sorties lentement l'une de l'autre, et, par là, il a renouvelé toutes les méthodes et remplacé l'analyse des concepts anciens par l'étude patiente des faits ; il a tiré certaines sciences du sommeil dogmatique où elles s'immobilisaient. Cette méthode nouvelle est surtout heureuse en matière musicale, car la musique est un art qui a profondément varié, un art qui change depuis deux siècles tous les 25 ans, et où la réalisation de la beauté, par conséquent, n'est nullement déterminée par l'idée d'un type immuable et absolu.

Une autre lacune de la doctrine de Ch. Lévêque, c'est qu'il ne fait aucune part, il n'attribue aucun rôle à la vie sociale dans la formation de l'art. Si chacun de nous vivait en soi et pour soi, au lieu de vivre constamment en autrui, par la pensée, par le sentiment et par les nécessités de la vie matérielle, l'esthéticien pourrait s'enfermer dans sa tour d'ivoire ou isoler l'idée du beau, à peu près comme le chimiste, dans son laboratoire, isole un corps pour en étudier les propriétés. Mais il n'en est pas ainsi ; l'art dépend toujours d'un certain état de la société, d'une certaine forme de la religion, de l'industrie, des institutions politiques, des mœurs. Il est une force dans un concert, peut-être une résultante. On ne peut donc l'étudier à part, et, si on le fait, on risque de le mutiler et de le dessécher. C'est une fleur dans un herbier ; ce n'est plus une plante qui vit sur le sol où plongent ses racines.

De plus certains éléments introduits par Lévêque dans la définition du Beau ne sont pas incontestables. Pour lui, la Beauté est faite de puissance, d'ordre et de variété ; le Beau, c'est la grandeur ordonnée. — *Le Noyer* de Schumann est cependant d'une beauté achevée, et ce n'est nullement une œuvre puissante ; ce n'est même pas une œuvre variée : elle est faite, pour ainsi dire, avec un seul dessin mélodique de deux mesures. L'ordre est-il nécessaire à la Beauté ? Le ciel étoilé, les grandes vagues de la mer, une tempête, des ruines, un site sauvage, le poème sur *l'Après-midi d'un faune*, les *Danses sacrées et profanes pour harpe chromatique* de M. Debussy, une pièce de Grieg, une symphonie de R. Strauss, ont ils l'ordre parfait pour caractéristique ?..... Nul n'oserait l'affirmer.

Aujourd'hui, au lieu de poser d'abord la Raison et les Idées, on commence

par observer la vie sociale, et on s'efforce d'en déduire tout le reste. Cette méthode est-elle la meilleure ? C'est ce qu'on ne pourra dire que dans quelques années. En tout cas, celle de Ch. Lévêque était tout opposée.

2° Dans l'opuscule sur la *Psychologie de la musique* (1), lu à l'Académie des sciences morales et politiques (séances des 10 et 17 juillet 1886), nous trouvons des idées très importantes et excellentes à côté d'une thèse sur laquelle il est impossible de ne pas faire une réserve. Nul n'a mieux marqué que Lévêque le rôle de la mémoire dans la perception musicale. Alors que tant de physiologistes croient faire des expériences *musicales* en recherchant l'effet produit sur l'organisme par un son ou *un* groupe de sons simultanés, on ne saurait trop appeler leur attention sur ce principe : « Un son, redisons-le, n'est pas de la musique (p. 5) ;... pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait série et synthèse de sons. » Au point de vue purement psychologique, on en peut tirer cette conséquence : percevoir une phrase musicale, c'est à la fois connaître et se souvenir. Rien n'est plus exact, et plus important à dire ! Voici une thèse qui le paraît beaucoup moins.

Pour Lévêque, dont l'esprit travaillait toujours en partant de certains concepts, la musique doit être unie à des paroles ou à ce que nous appelons aujourd'hui un « programme » plus ou moins étendu : « L'association primitive sur laquelle repose la mémoire musicale, parce qu'elle est le fondement de la musique tout entière, est celle de la parole, ou son articulé, avec le chant de la parole, ou son inarticulé. » En parlant ainsi, l'auteur oubliait sans doute le berger de Virgile qui déclare se rappeler l'air d'une chanson, mais ne pas retrouver les paroles :

...numeros memini ; si verba tenerem !

Il insiste : « Le son articulé ou phonétique, et le son inarticulé ou musical, s'appellent l'un l'autre parce qu'ils se complètent. Dès qu'ils se rencontrent, ils s'associent ; lorsqu'ils se sont rencontrés, ils demeurent unis. Lorsqu'une cause quelconque rompt cette union, elle tend à se reformer. Les deux signes sont inséparables ; la preuve, c'est que si l'auditeur entend l'un sans l'autre, son esprit mal satisfait cherche, attend, et, s'il ne trouve pas, imagine celui de deux signes qu'il n'a pas entendu. » (*Ibid.*, p. 9.) Ce qui est le plus grave, c'est que, d'après Ch. Lévêque, « *comprendre* la musique » signifie « pouvoir traduire en formules verbales ce qu'elle signifie ». Il cite les paraphrases de Berlioz sur la 2e partie de l'*Allegro* de la *4e Symphonie* de Beethoven : « On dirait d'un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante. » (*A travers chants*, p. 31.) Et encore : « Rien ne ressemble plus à l'impression produite par cet *Adagio* (de la même symphonie) que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca de Rimini dans la *Divine Comédie* » ; et le mot de Schuré (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1884) à propos de l'*Andante con moto* de la symphonie en *ut* mineur : « Le rêve du maître .. la vision d'une sorte de Prométhée, consolé par les pleurs d'un ange-femme. » Oubliant que beaucoup de pièces musicales ne sont accompagnées que de l'indication de leur tonalité, il croyait pouvoir se fonder sur une raison de fait : « Nulle symphonie n'est rigoureusement proposée à l'auditeur

(1) En plaisantant, mais avec une insistance qui marquait chez lui quelque chagrin, Lévêque se plaignait que ce titre de *Psychologie musicale* lui eût été dérobé par un publiciste (M. Camille Bellaigue).

sans programme, sans paroles, puisqu'il y a des titres plus ou moins développés ; et, d'autre part, la symphonie n'acquiert quelque clarté, même avec cet abrégé de programme, que moyennant le concours de l'imagination. » Voici les conclusions de ce Mémoire : « Nous avons établi, croyons-nous, que les indications sommaires (verbales) sont non seulement utiles, mais indispensables... En l'absence de ces termes explicites et directeurs, les exécutants joueraient à leur fantaisie, et les auditeurs d'une exécution arbitraire ne sauraient jamais s'ils entendent la musique du maître lui-même. La symphonie dite purement instrumentale et l'ouverture d'opéra, qui est aussi une symphonie, ont toujours, malgré certaines apparences, un véritable programme, lequel consiste dans le livret, dans l'énoncé du sujet, dans le titre général, les titres particuliers, etc... Ce sont là autant de secours en paroles pour l'imagination interprétative... On comprendra d'autant mieux que l'imagination trouvera un secours puissant dans l'adjonction de la parole à la musique, cette adjonction ne fût-elle que de quelques mots. Un mot unique suffira même, s'il est bien choisi et s'il place l'âme de l'auditeur dans la disposition que réclame la musique. Le bon programme est celui qui produit cette disposition et rien que cette disposition. »

Cette thèse — atténuée et réduite dans les dernières lignes que je viens de citer — vient, elle aussi, de Platon. Au deuxième livre des *Lois*, Platon l'a formulée très clairement : « Dans le jeu de la cithare et dans l'aulétique, il est extrêmement difficile, sans le secours des mots, de savoir ce que veulent dire le rythme et l'harmonie, et à quelle image importante ils se rapportent (1). » C'est la théorie qui considère la musique comme étant un art d'imitation et comme n'ayant de dignité qu'à partir du moment où elle mérite de figurer parmi les arts d'imitation. Ainsi pensait J.-J. Rousseau, que l'on peut citer en parlant de Lévêque. Je ne dirai pas brutalement que cette thèse est fausse et antiartistique : je dirai simplement qu'elle est l'opposé de celle qui est le point de départ, le principe directeur de toutes mes leçons, et que je crois la bonne. Je crois qu'il y a dans la vraie musique un art de penser avec les sons qui se suffit à lui-même et n'a rien à demander au langage verbal. L'association des mots et de la mélodie ne représente qu'un état inférieur de l'art, encore au premier stade de son évolution. Mendelssohn disait avec profondeur : « Pour le musicien, la musique est plus claire que la parole ; la parole même ne peut que l'obscurcir. » Platon a soutenu le contraire ? N'hésitons pas à dire que Platon n'était qu'une moitié de musicien. Nous allons le retrouver dans la dernière partie de cette leçon.

3° Dans les dernières années de son enseignement, Lévêque avait éprouvé le besoin de prendre pied dans le domaine de l'histoire musicale. Il avait choisi pour sujet d'un de ses cours les opéras de R. Wagner. Mais son pli était pris, ses habitudes d'esprit définitives et non modifiables. Voici comment il expliquait *Tannhäuser*. D'abord, toute la musique instrumentale et vocale était laissée de côté : la donnée philosophique du poème était seule retenue et étudiée Je ne referai pas ici la monographie du Tannhäuser réel un Minnesinger du XIIIe siècle, dont la vie aventureuse avait donné lieu à un lied populaire et, plus tard, à un conte romantique de Tieck ; les sources allemandes auxquelles

(1) [κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι] ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἀνεὺ λόγου γιγνόμενον ῥύθμόν τε καὶ ἁρμονιαν γιγνώσκειν ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων. (*Lois*, II, 669-670.)

Wagner a puisé pour écrire son livret sont nombreuses ; Gaston Pâris les a indiquées dans deux articles de la *Revue de Paris* (15 déc. 1897 et 25 mars 1898). Lévêque en a découvert une nouvelle qui, seule, avait à ses yeux une valeur sérieuse : on devine que c'est dans Platon qu'il faut la chercher. Tannhäuser hésite entre deux amours : l'un noble et idéal pour Elisabeth, l'autre inférieur et sensuel pour Vénus. Son pèlerinage à Rome est un des effets de la lutte que ces deux amours se livrent dans son cœur. Ici, Lévêque ouvrait la traduction de Platon par Jules Simon et Victor Cousin, t. II, p. 345 (*Phèdre*) et commentait avec tout son cœur la célèbre allégorie des deux coursiers : le coursier blanc veut s'élever au bien , le coursier noir veut atteindre le plaisir ; et l'âme, chargée de conduire le quadrige a fort à faire entre les deux ! Après avoir institué ce parallèle, d'ailleurs intéressant, Lévêque ne manquait pas d'insister sur un fait capital : c'est que dans l'opéra de Wagner, le dernier mot prononcé par Tannhäuser mourant est le nom d'Elisabeth, ce qui assure le triomphe final du spiritualisme sur le sensualisme.

Dans ce même opéra, il y a une très belle scène où, dans une sorte de tournoi sentimental et musical, divers chevaliers sont invités à donner leur opinion sur l'amour (scène de la Wartbourg) : C'est là que se trouve la célèbre mélodie, dite « romance de l'Etoile ». Lévêque rouvrait encore son Platon, et, ici, analysait *le Banquet ;* il montrait qu'Agathon, Aristophane, Eryximaque Phèdre, Socrate, font pendant à Tannhäuser, à Walther, à Biterolf et aux autres nobles personnages réunis autour du Landgrave. Il dégageait ensuite du *Banquet* de Platon une série de conceptions de l'amour qui lui permettaient de classer tous les opéras de Wagner, — sauf la *Tétralogie*, dont il regrettait un peu l'existence. En tout cela, la musique était vue de si loin et de si haut qu'elle finissait par disparaître.

Lévêque avait négligé d'étudier de près la grammaire musicale, et son état d esprit était même curieux sur ce point. Un jour, je me présentai chez lui, en disant : « Mon cher maître, je viens pour vous consulter sur une question de musique. — Il ne s'agit pas au moins, me répondit-il en souriant, du *renversement des accords* ? Vous savez que ce n'est pas mon affaire ! » — Depuis, j'ai souvent pensé à ce mot-là. Comment un esprit aussi distingué et aussi cultivé, familier avec toutes les subtilités de la métaphysique grecque, pouvait-il considérer comme un domaine difficilement accessible et quasiment fermé une chose aussi banale et simple que le « renversement des accords » ? Peut-être y a-t-il des notions élémentaires qu'il faut acquérir quand on est jeune, sans quoi on ne les possède jamais bien.

Je ne fais ici qu'effleurer un sujet que je n'ai pas à traiter à fond (1). Lévêque a eu le mérite d'introduire la musique : 1° au Collège de France, où il a marqué son lien avec les parties les plus hautes et les plus nobles de l'esprit antique ; 2° à l'Académie des sciences morales et politiques ; 3° au *Journal des savants* aussi, où, depuis 1880, il analysait les publications nouvelles sur l'esthétique ou sur l'histoire de l'art. Je terminerai par un trait qui fixera cette physionomie.

Jusqu'à ses derniers moments, Lévêque garda un inconsolable chagrin de la mort de sa fille Lia, enlevée à 25 ans, dans des circonstances émouvantes. Il

(1) Cf. la notice que lui a consacrée son éminent sucesseur à l'Institut, le regretté de Tarde (séance du 5 mars 1904), et les discours prononcés aux funérailles par MM. Himly, Gaston Pâris et Jules Girard (8 janvier 1900).

avait recueilli chez lui, dans sa maison de campagne de Bellevue, la fille d'un de ses amis qu'il s'agissait de protéger contre une maladie contagieuse ; il sauva l'enfant de cet ami, mais sa propre fille fut atteinte et succomba Il en éprouva une douleur qui le fortifia dans ses convictions philosophiques et dans son amour passionné pour l'art musical. Un dimanche, il sortait du concert Pasdeloup, et suivait à pied les grands boulevards, les yeux tournés à terre, le visage encore tout baigné des larmes qu'il venait de verser, comme un autre Jean-Jacques, en écoutant quelque chef-d'œuvre. En route, un ami l'aborde et lui pose une question. Pas de réponse. Nouvelle question Nouveau silence. Enfin Lévêque — qui était la douceur même et n'aurait pas fait de mal à une mouche – saisit son ami par le bouton de sa redingote et lui dit d'une voix tremblante d'émotion : « Si quelqu'un venait me dire que, dans un autre monde, je ne reverrai pas ma fille, je lui donnerais un coup de couteau ! »

JULES COMBARIEU.

Actes officiels et informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL. — Un emploi de professeur d'une classe d'opéra comique (3[e] catégorie) est vacant au Conservatoire national de musique et de déclamation, par suite du décès de M. Bertin.

Les candidats à cet emploi doivent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire national pendant un délai de vingt jours à partir du 20 novembre courant.

Passé ce délai, aucune inscription ne sera admise.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — *Opéra.*
Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 octobre	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	13.275 »
22 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	15.855 41
24 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	17.108 76
26 —	*Faust.*	Gounod.	20.361 41
27 —	*Sigurd.*	Reyer.	12.788 »
29 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser	16.518 91
31 —	*Ariane.*	Massenet.	14.305 76
2 novembre	*Ariane.*	Massenet.	20.006 91
3 —	*Le Prophète.*	Meyerbeer.	12.690 »
5 —	*Ariane.*	Massenet.	21.688 41
7 —	*Les Huguenots.*	Meyerbeer.	14.716 76
9 —	*Ariane.*	Massenet.	22.312 41
10 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	16.363 »
12 —	*Ariane.*	Massenet.	21.803 41
14 —	*Ariane.*	Massenet.	22.103 76
16 —	*Lohengrin.*	R. Wagner.	15.967 41
17 —	*Ariane.*	Massenet.	18.338 »
19 —	*Samson et Dalila. — La Ronde des Saisons.*	Saint-Saëns. Büsser.	15.497 91

II. — *Opéra-Comique.*

Recettes détaillées du 20 octobre au 19 novembre 1906.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 octobre	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	9.060 »
21 — matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.019 50
21 — soirée	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.080 50
22 —	*Lakmé.*	L. Delibes.	4.596 50
23 —	*Werther.*	Massenet.	7.529 50
24 —	*Manon.*	Massenet.	9.339 50
25 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	7.342 »
26 —	*Carmen.*	Bizet.	7 481 50
27 —	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	9.488 50
28 — matin.	*Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohème.*	Mascagni. Puccini.	8 665 50
28 — soirée	*Werther.*	Massenet.	6.439 50
29 —	*Les Dragons de Villars.*	Maillart.	4.401 »
30 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.407 50
31 —	*Carmen.*	Bizet.	6.966 50
1er nov., mat.	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	8.732 »
1er — soirée	*Mignon.*	A. Thomas.	7.530 50
2 —	*Louise.*	Charpentier.	6.782 50
3 —	*Manon.*	Massenet.	9.954 50
4 — matin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.998 »
4 — soirée	*Cavalleria Rusticana.—Lakmé.*	Mascagni. L. Delibes.	6.859 50
5 —	*Mireille.*	Gounod.	4.582 50
6 —	*Werther.*	Massenet.	7.502 50
7 —	*La Vie de Bohème.*	Puccini.	7.489 »
8 —	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	9.361 83
9 —	*Les Armaillis. — Le Bonhomme Jadis. — La Princesse Jaune.*	G. Doré. J. Delcroze. Saint-Saëns.	1.331 »
10 —	*Manon.*	Massenet.	9.800 33
11 — matin.	*Pelléas et Mélisande.*	Debussy.	8.466 »
11 — soirée	*Carmen.*	Bizet.	7.161 »
12 —	*Le Maître de Chapelle. — La Fille du Régiment. — Caval leria Rusticana.*	Paer. Donizetti. Mascagni.	4.596 »
13 —	*Les Noces de Jeannette. — Le Bonhomme Jadis. — Les Armaillis.*	V. Massé. J. Delcroze. G. Doré.	4.081 50
14 —	*Werther.*	Massenet.	4.013 50
15 —	*Les Armaillis. — La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis.*	G. Doré. Saint-Saëns J. Delcroze.	7.241 »
16 —	*Carmen.*	Bizet.	7.208 50
17 —	*Les Armaillis. — La Princesse Jaune. — Le Bonhomme Jadis.*	G Doré Saint-Saëns J. Delcroze.	8.512 33
1[illegible] — [illegible]tin.	*Aphrodite.*	C. Erlanger.	6.376 50
1[illegible] — [illegible]rée	*La Vie de Bohème. — Cavalleria Rusticana.*	Puccini. Mascagni.	7.510 50
1[illegible] —	*Mireille.*	Gounod.	4 602 50

Nous disions récemment que M. Massenet régnait sur nos théâtres lyriques. Ces tableaux montrent que nous disions vrai. Les deux plus fortes recettes ont été réalisées à l'Opéra par *Ariane* (22,312 fr.) et à l'Opéra-Comique par *Manon* (9,954 fr.)

Concerts Colonne et Lamoureux. — M. Ed. Colonne, qui vient de nous faire entendre les excellents artistes P. Cazals, Burgstaller, Mmes Litvinne, Blanche Selva, Roger-Miclos, a obtenu, le 25, un gros succès personnel en

dirigeant l'exécution du *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns) et le colossal Prélude des *Maîtres chanteurs*. Il est impossible d'arriver à plus de netteté et de *fini*. Les *Carillons flamands* de M. Périlhou sont une œuvre très honorable. Le premier morceau est trop déclamatoire ; c'est moins un carillon qu'un orage de mélodrame. Le second a un contrepoint très intéressant et une jolie couleur. — Au concert Lamoureux, les *Poèmes d'Armor* de M. Louis Brisset ont été bien accueillis : ils ont de l'ampleur, de l'éclat, mais la facture est pénible, l'impression d'ensemble peu nette. L'*Horlberg-suite* de Grieg a été supérieurement dirigée par M. Chevillard. — E. R.

Pau. — Au Palais d'hiver, la saison théâtrale 1906-1907 s'annonce sous les meilleurs auspices. Voici les noms des artistes de chant devant donner des séries de représentations :

Mlles Marignan, Gerville-Réache, Thévenet, Vuillaume, Mary Boyer, Le Goff, de l'Opéra-Comique ; M. Zocchi, de l'Opéra-Comique ; Mme Lafargue, Mlles Mérentié, Soyer, de l'Opéra ; MM. Affre, Cossira, Ibos, Nuibo, de l'Opéra ; Mlle Etty.

M. André Lénéka, administrateur général de la scène ; M. Delières, régisseur de l'Opéra ; M. Mayard, régisseur des chœurs (36 choristes hommes et femmes) ; M. J. Rousset, répétiteur des chœurs.

Vendredi dernier, 16 novembre 1906, a eu lieu dans la salle du théâtre le 1er concert de musique classique sous l'habile direction de M. Crocé-Spinelli, directeur du conservatoire de Toulouse (orchestre de 55 musiciens). — En voici le programme :

1. Ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart ;
2. *Symphonie en* si *bémol* de Schumann ;
3. *Léonore*, poème symphonique de Henri Duparc, entr'acte ;
4. *La Grande Pâque russe*, ouverture de Rimsky-Korsakow ;
5. *Impressions d'Italie*, suite d'orchestre de G. Charpentier ;
6. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de R. Wagner, fragments du 3e acte. — Emile Grégoire.

Paris. — Le mercredi 19 décembre, la Société J.-S. Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévise), sous la direction de M. Gustave Bret, fera entendre la célèbre *Cantate du café*, avec Mme Charlotte Lormont, MM. Plamondon et Gustave Borde, une magnifique cantate religieuse, *Himmels Kœnig sei willkommen* (1re audition), pour soli, chœurs et orchestre, et le 4e *Concerto brandebourgeois* pour violon principal (M Enesco), 2 flûtes et orchestre.

Rappelons que toutes les demandes de renseignements doivent être adressées à M. Daniel Herrmann, 9 *bis*, rue Méchain.

— Le samedi 15 décembre, salle Pleyel (8 h. 3/4), concert par Mme Roger-Miclos avec le quatuor Battaille. Billets chez Durand.

— Le 2 décembre, à 3 h. de l'après-midi, dans la salle de concerts du Conservatoire national de musique, quatuors de Beethoven, Mozart, Brahms, Schumann, Schubert, par MM. Lucien Capet, André Tourret, Louis Bailly et Louis Hasselmans. — Le 8 décembre (salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, à 9 h. du soir), concert par Mlle Minnie Tracy (mélodies de Gluck, Bach, Caccini, Paradies, Mozart), avec le concours de Mme Marie Panthès et de Georges Enesco. — Le mardi 4 décembre (théâtre Sarah-Bernardt, 3 h. après-midi), concert avec orchestre

donné par M. Fendall Pegram, avec le concours de M. Walther Straram (au programme : Beethoven, Tschaïkowski, Saint-Saëns, Schumann, Grieg, Wagner).

Concerts P. Sechiari. — Devant une salle comble et très élégante, P. Sechiari a fait, comme chef d'orchestre, les plus brillants débuts. Il a conduit en musicien consommé la *Mort d Yseult*. M. Diémer, qui rehaussait par son concours cette soirée d'inauguration, a été acclamé comme d'habitude. Les 60 musiciens de l'orchestre ont joué en perfection, et l'avenir paraît assuré à ces concerts populaires du *Kursaal*.

Concerts Touche. — M. Touche, dont la réputation est établie depuis longtemps, s'est installé avec son élite d'exécutants au boulevard de Strasbourg, 15, dans une salle magnifique dont les murs sont couverts de tableaux de maîtres. On dirait le salon d'un hôtel princier, où le maître de la maison, tout en régalant ses hôtes avec une « chapelle » rare, permet, en écoutant, de fumer la cigarette et de prendre une tasse de café. Concert tous les soirs.

— L'Euterpeia, sous la direction de M. Barrau, donne tous les jours de très intéressantes auditions de 3 à 6.

— Les Concerts (symphoniques et classiques) Berlioz, sous la direction de M. Pierre Monteux, avec un grand orgue Cavaillé-Coll, sout ouverts les mardis, jeudis et samedis, à 9 h. 55, rue de Clichy.

— Le Quatuor populaire de la ville de Paris, composé de MM. A. Lefort, G. Catherine, van Wœfelghem, Liégeois, a donné, le 18 nov., a la salle des Agriculteurs, un très beau concert avec le concours de Mme Mathilde Polack, Mlles C. Richez, H Léon, R. Billard, MM. Lattès, L. Zighera, Jurgensen, Jamin et Joffroy, tous artistes émérites. A cette brillante séance on a beaucoup applaudi la *Sérénade* de Widor pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium.

— *Félix Nowowiejski*, compositeur de Berlin, lauréat de grand prix de Rome (de Meyerbeer) de l'Académie royale de Berlin, a terminé un drame lyrique : *Quo vadis* ? pour soli, chœur, l'orchestre et l'orgue. Le compositeur est invité à diriger son œuvre pour la première fois en Galicie, à Varsovie, à Aussig (Bohême) et en Allemagne.



Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

LA

REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 24 (sixième année) 15 Décembre 1906.

Notre supplément musical.

Les pièces que nous publions sont tirées d'un Recueil qui se trouve à la Bibliothèque de Berlin et qui porte le titre suivant :

RECUEIL DE DANSERIES

CONTENANT PRESQUE TOUTES SORTES DE DANSES

Comme Pavanes, Pass'emezos, Allemandes, Gaillardes, Branles et plusieurs autres accommodées aussi bien à la voix comme à tous instruments musicaux, nouvellement amassé d'aucuns sçavants maîtres musiciens et autres amateurs de toutes sortes d'harmonie.

EN ANVERS

Chez Pierre Phalèse, au Lyon Rouge, et chez Jean Belleri, à l'Aigle d'Or,

1583.
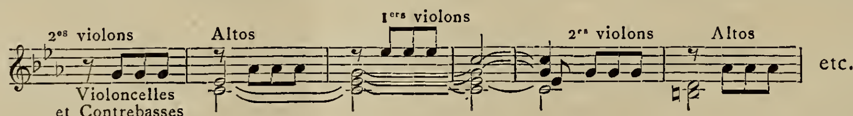
(*Le titre est d'abord en latin, puis en français.*)

Après avoir copié intégralement les quatre cahiers de ce Recueil (un cahier oblong pour chacune des 4 voix : Superius, altus, tenor, bassus, en notation losangée du XVIe siècle, sans barres de mesures), nous avons demandé ici même quels étaient les musiciens qui, au courant des vieilles écritures musicales, voudraient collaborer à la mise en partition, et en notation moderne, de cet ouvrage. En dehors des collaborateurs habituels de la Revue musicale, *deux seulement se sont proposés : M. Gasperini, le savant professeur du Conservatoire de Parme, bien connu pour une histoire de la notation dont M. Pierre Aubry a rendu compte ici même, et qui est fort estimée ; et M. Dorsan de Reyschoot, professeur d'harmonie au Conservatoire de Gand, auteur de compositions d'un réel mérite. Nous donnons aujourd'hui, surtout à titre de documents historique sur les danses du seizième siècle, les premières pièces de ce Recueil de 1583, en adressant nos remerciements et nos compliments à nos deux collaborateurs.*

La *Revue musicale* reprendra dans son prochain numéro la publication du cours du Collège de France et des notes sur « la Musique et la Magie ».

Les œuvres récemment exécutées.

La Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven (Concerts Sechiari). — J'ai déjà donné ici une analyse rythmique de l'allegro initial de cette œuvre qui débute par la célèbre formule : , au-dessus de laquelle Beethoven avait écrit : « *Ainsi frappe le Destin à notre porte !* » Il est singulier que dans l'énorme quantité de livres, de brochures, d'articles de revues, qu'on a écrits sur Beethoven, on cherche vainement une étude précise et complète de cette symphonie ; j'entends une étude qui ne se borne pas à quelques observations superficielles entourées d'anecdotes, mais qui entre dans le détail technique et montre le mécanisme, le plan de cette construction, pour en dégager ensuite une conclusion sur l'état psychologique de Beethoven. Je ne pourrais pas choisir d'exemple plus probant pour justifier l'opinion que j'ai déjà émise sur le grand compositeur, et pour réfuter un jugement que je considère comme un contre-sens. On est habituellement très saisi par ces mots : « *Ainsi frappe le Destin !...* » On reconnaît — non sans raison — un caractère impérieux et brutal aux quatre notes qui servent d'expression à cette idée; et voilà aussitôt l'imagination qui conçoit un Beethoven tragique, angoissé, en lutte avec la Mort, absorbé par l'énigme de la vie, romantique avant le romantisme. Rien n'est plus faux et plus insupportable que cette manière de voir. Cet allegro est avant tout un modèle d'architecture sonore, et quiconque ne met pas avant tout le reste le sentiment de beauté inhérent à cette combinaison de formes, à la fois si riches et si simples, est à côté de la vraie musique. J'admets que l'épigraphe sur le « Destin » ne soit pas due à une association d'idées un peu fortuite, faite après coup, et qu'il faudrait entendre « *cum grano salis* », sans la prendre fort au sérieux ; j'admets qu'en écrivant la première mesure, Beethoven était assombri, douloureusement traversé par le plus noir pessimisme : rien n'est plus favorable à ma thèse, qui consiste à affirmer qu'au lieu de traduire et de prolonger les sentiments pénibles du compositeur, la musique l'*en délivre*, pour l'élever dans un monde d'apaisement et de beauté sereine où disparaissent tous les cauchemars de la souffrance morale. Beethoven, en effet, ne s'intéresse qu'au caractère mélodique et rythmique de ce thème initial de trois croches suivies d'une blanche, et, avec une habileté qu'on appellerait ingénieuse si elle n'était géniale, il en tire un merveilleux parti en usant de tous les procédés de son art. Il l'amplifie en période :



Il l'adoucit par une note de passage : : il le transpose sous forme de réponse : ; il le renverse de plusieurs

façons : Contrebasses Violons Il le simplifie :

Basson Clarinette Hautbois Il en tire un nouveau thème :

ff *f* *f* *sf*

Ce nouveau thème, il le renverse à son tour en lui faisant subir une modification rythmique (certaines notes fortes étant placées sur des temps faibles) :

Quatuor

Il reprend l'idée du début en laissant de côté la mélodie et en ne retenant que le rythme : *tutti* Et ce n'est là qu'une indication des procédés les plus apparents ! Si Beethoven est un grand compositeur, c'est parce qu'il sait construire, combiner, varier, renverser, imiter, transposer, développer, si bien que, d'un motif de quatre notes, il tire vingt pages de partition. Cet allegro est fait avec presque rien ; il a cependant autant de richesse que d'unité, et c'est là le triomphe du génie. Où est le « Destin », en tout cela ? Je ne vois que de la musique pure et de l'imagination musicale. Vraiment, si le Destin est venu frapper à sa porte, Beethoven paraît n'avoir remarqué que le rythme sur lequel il s'annonçait ! ! — Quant à la suite de cette symphonie, elle nous éloigne de plus en plus de toute idée d'un prétendu drame psychologique. Et ici au moins, si on se refuse à le faire plus tôt, il faut reconnaître que Beethoven s'est élevé au-dessus des orages : Altos et Violoncelles. Reconnaissez-vous l'influence du « Destin » dans cette admirable fin de phrase, où la flûte, reprenant la cadence faite par les altos et les violoncelles (*la do mi do*) l'*évite* avant de la reproduire, et où le hautbois fait, par augmentation, une sorte de réponse de fugue :

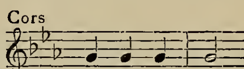
Flûte et hautbois *p* *f* *p* Clarinettes et bassons

Y a-t-il rien de plus posé, de plus souriant et de plus *sain* que le second thème : ? Cet andante a une construction qui tient à la fois du Rondo (retours d'une même idée séparés par des épisodes) et du
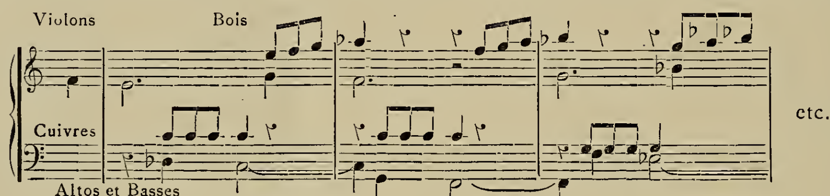
thème varié. Les variations sont un chef-d'œuvre de grâce souple et caressante :



Le troisième mouvement de la symphonie rappelle le premier par la beauté de sa construction, par son ampleur (la première cadence parfaite n'apparaît qu'à la 132e mesure), et par autre chose encore, qu'on n'a pas remarqué ; l'idée initiale, est tirée du premier thème (*ainsi frappe le Destin !...*) qu'elle transforme de façon encore reconnaissable dans la suite :
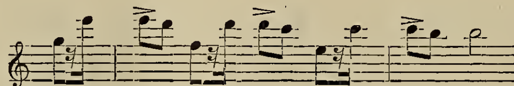


Et nous sommes en plein « Scherzo », c'est-à dire en plein divertissement ! Beethoven a l'air de recevoir joyeusement le sombre personnage qui est venu frapper à sa porte et de l'inviter à une petite fête ! Dans l'*Allegro* final, il ne perd pas de vue le thème de quatre notes par lequel il a commencé sa symphonie ; on en retrouve le rythme, par exemple, dans cet appel des cuivres (2e partie) :



Hautbois.

et encore dans cette réponse :

Mais comment expliquer que ce thème — auquel on attribue un caractère tragique, — reparaisse dans un morceau qui est une explosion d'allégresse bien réglée, une affirmation de la volonté maîtresse d'elle-même, sans le moindre effort et le moindre nuage ? Il y a dans ce finale des parties exquises de verve, où l'on croit voir l'allure joyeuse d'un homme qui vient de mettre le « Destin » dans sa poche :



En résumé, j'admets volontiers que Beethoven a pris comme point de départ une idée emphatique et oratoire, d'un classicisme assez pompeux, le « Destin » ; mais dans la solide et lumineuse symphonie, si nette, si bien équilibrée, qu'il a construite sur un tel fondement, je ne vois absolument rien qui permette d'attribuer à cette idée le caractère d'une angoisse ou même d'une tristesse réelles. Je n'y trouve que sérénité, santé morale, allégresse, puissance et technique supérieure, — l'unité surtout, l'admirable unité qui est la qualité essentielle des œuvres du génie. — J. C.

Concert arménien (Salle de la rue d'Athènes). — Il faut vraiment être à Paris, pour assister à des auditions et à des spectacles aussi imprévus. La salle est remplie de personnes très élégantes, aux visages exotiques. Sur l'estrade, une trentaine de chanteurs que dirige un chef ayant sur la tête une sorte de sac pointu qui retombe jusqu'à mi-corps. Il n'a rien de commun avec un officiant de l'Inquisition, bien qu'il en évoque l'idée : c'est le R. P. Komitas. maître de chapelle de la cathédrale d'Etchmiadzine. Il dirige l'exécution de chants populaires qu'il a recueillis en Arménie, chants de travail agreste, chants d'amour (*mon bien-aimé, grand comme un platane... ; — il marche, il brille, mon bien-aimé !*), chants d'émigré, berceuses, etc... entre lesquels s'intercalent des mélodies liturgiques : un *Pater*, un *Miserere*, un *Stabat*. Entre temps, une jeune fille vient s'asseoir au piano, et nous joue quelques danses populaires, exemptes de toute virtuosité, exemptes quelquefois même de rythme, et d'une expression très étrange. Les voix que j'ai entendues là (celles de MM. Chah-Mouradian, Moughounian, Guissard, Marchisio) sont remarquables, mais il me serait bien difficile d'émettre un jugement sur cette musique insolite pour nous : des fioritures inutiles dans la mélodie, l'abus des modulations, peu de rythme, — une application exagérée aux « nuances » et souvent au *pianissimo*, mais une saveur originale, voilà quelques-unes de mes impressions. Je regrette que le R. P. Komitas, qui paraît être un musicien très expert, ait harmonisé à quatre parties chantées les airs populaires recueillis par lui. Le chœur encadrant le soliste change absolument la nature du morceau exécuté et transforme une chanson en lourde cantate. Souhaitons que ce concert intéressant ait pour suite la création d'une maîtrise qui nous familiarisera avec la musique arménienne ! — J. C.

Quatrième symphonie en *ré* mineur, de R. Schumann (Concerts Colonne). — Des quatre symphonies composées par Schumann, la dernière est peut-être la plus remarquable, la plus complète, ou du moins la mieux équilibrée, celle où les motifs semblent le plus séduisants et les développements le plus naturels, sans redites inutiles ni remplissages oiseux. Tout s'y déroule avec une fantaisie qui n'exclut pas la logique ; la mélodie jaillit de source, et nul effort, nulle contrainte ne paraît en gêner le libre cours ; le travail a servi l'inspiration.

Là se retrouvent les quatre parties traditionnelles de la symphonie, mais rapprochées de manière qu'elles se suivent sans interruption ; les deux parties du milieu, plus brèves que les deux autres, facilitaient d'ailleurs cette continuité. La première est précédée d'une introduction où se remarque un thème et qui reparaîtra en majeur dans la *Romance* et d'où l'œuvre entière semble découler. Si la science du contrepoint se laisse admirer au cours de l'*Allegro* initial, la fraîcheur de l'idée fait surtout le charme de l'exquise *Romance* qui le suit ; le *Scherzo*, avec son début canonique et son gracieux trio, a de la verve et de l'entrain ; quant au *Finale*, précédé d'un andante de seize mesures qui rappelle le thème de l'Allegro, il éclate avec vigueur, il galope, il bondit, il entraîne l'auditeur dans un tourbillon joyeux, qui traduit à sa manière l'ivresse du poète, la fougue de son esprit et les tendresses de son cœur. Composée en 1841, c'est-à-dire aussitôt après la première symphonie, elle devait s'appeler d'abord *Fantaisie symphonistique ;* puis Schumann renonça non seulement au titre, mais à l'œuvre elle-même, semble-t-il, pendant un assez long temps ; il parut s'en désintéresser, sinon l'oublier, et c'est seulement dix ans plus tard, en

1851, qu'il y revint pour la modifier, la réinstrumenter, lui donner l'aspect définitif sous lequel nous la voyons aujourd'hui, et la publier avec le numéro d'op. 120. Ainsi devint-elle la quatrième symphonie, quand elle était, en réalité, la deuxième. Ces détails sont connus ; ceux qui suivent le sont moins. — En son état initial, l'œuvre avait été exécutée au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, le 6 décembre 1841. On pouvait craindre que cette version primitive eût disparu ; mais le manuscrit s'en est heureusement retrouvé ; par lui nous apprenons les dates précises de composition, savoir : en tête, « 7 juin 1841 »; puis, au début de la dernière partie, « 6 septembre 1841 »; et, à la fin, « achevée à Leipzig, le 9 septembre 1841 ». Les variantes sont nombreuses et fournissent, par voie de comparaison, un sujet d'étude aussi curieux qu'intéressant. La symphonie, ainsi refondue et perfectionnée dans le détail, avait, dès l'origine, une valeur propre qui la rendait fort digne d'être admirée déjà. L'épreuve de nouvelles auditions l'a démontré depuis. Franz Wüllner, en effet, l'a fait entendre le 21 octobre 1889, à Cologne, aux concerts Gürzenich; il est facile de la produire maintenant à Paris. On commence à prendre goût aux curiosités musicales. Le parallèle entre les deux versions d'un ouvrage aussi célèbre aura son prix et son utilité. — CHARLES MALHERBE.

SIGURD ET M. CARBELLY, A L'OPÉRA. — Pour les débuts de M. Carbelly, je suis allé réentendre le chef-d'œuvre de notre éminent collaborateur, E. Reyer, à qui le Président de la République donnait récemment, avec une accolade soulignée d'applaudissements unanimes, la plus haute distinction dont il dispose dans la Légion d'honneur. Une fois de plus, j'ai pris le plus grand plaisir à cet opéra très mélodique, très coloré, dont les qualités maîtresses sont d'avoir une unité parfaite, de ne pas donner un seul instant une impression de remplissage ou de fatigue, et, tout en charmant l'oreille selon l'ancienne esthétique, de ne jamais tomber dans la banalité. *Sigurd* est une excellente formule du grand drame lyrique, analogue à ce qu'est le *Roi d'Ys* de Lalo pour l'opéra comique : formule moyenne et très française, qui ne sacrifie jamais le charme, nécessaire en de tels genres, à l'esprit systématique, et qui satisfait tout à la fois le public instinctif et les musiciens réfléchis. C'est un modèle à ne jamais perdre de vue, en un temps où le dévergondage de l'imagination, le goût du bizarre et la recherche de l'originalité à tout prix, produisent souvent des monstres non viables. J'avais beaucoup aimé M. Carbelly, en juillet dernier, dans la prière de *Guillaume Tell* qui fut son morceau de concours au sortir du Conservatoire, et lui valut un premier prix. La voix était superbe, bien timbrée, parfaitement homogène. J'ai retrouvé ces qualités à l'Opéra, mais moins saisissantes que dans la salle de l'Opéra-Comique, ce qui est assez naturel. Dans le premier acte, M. Carbelly n'a pas montré toutes ses ressources ; dans les suivants, il a repris complète possession de soi et a souvent provoqué de sincères applaudissements. La voix est d'un métal très pur ; les notes élevées, comme il arrive chez les bons barytons, sont très belles. Ce qui lui manque, c'est l'action, la science des attitudes, des gestes et des jeux de physionomie. Il sait très bien chanter ; il ne sait pas encore se taire : il paraît un peu embarrassé de sa personne. Il en est réduit à jouer Sigurd en dedans, comme un rôle sur qui pèserait une sorte de fatalité romantique, sans donner au personnage la fougue qui sied à un chef guerrier contemporain d'Attila. Les qualités de composition viendront à M. Carbelly,

avec l'aisance indispensable ; le public lui a fait le plus sympathique accueil. M. Gresse, qui est doué de la plus belle voix que je connaisse, — voix ronde, puissante, souple et très égale, avec un timbre *sui generis*, — a eu un succès énorme et mérité. Au IIIe acte (scène II), il a eu un éclat et une puissance admirables dans le célèbre passage où, accompagné par un orchestre de fête et d'allégresse, il annonce le prochain mariage de Brunehild et de Gunther :

> Bientôt apparaîtra la pompe nuptiale...
> De Brunehild suivant la marche triomphale,
> *Peuple, fais retentir les airs* de joyeux cris.

Ce seul vers, répété à pleine voix, vaut qu'on retourne à l'Opéra pour l'entendre. Mlle Chenal, qui est à l'Académie de musique depuis un an seulement, et dont nous suivons les succès avec le plus vif intérêt, est charmante et excellente, pour l'œil comme pour l'oreille. Une interprétation qui réunissait, avec de tels artistes, M. Affre, Mlles Demougeot, Flahaut, M. Gilly, ne pouvait manquer d'être tout à fait remarquable. Çà et là, quelques accrocs (pour la justesse !). Est-ce par souci de la couleur barbare que les envoyés d'Attila (I, III, *Prince du Rhin, nous partons dès l'aurore*, etc...) ont chanté faux ? — C.

ESQUISSES CAUCASIENNES, PAR IPPOLITOW IVANOW (CONCERTS SECHIARI). — La musique russe, encore peu connue en France, est, en général, d'un très haut mérite ; musique extrêmement colorée, très riche de rythmes et d'instrumentation, savante et populaire (par le fonds des idées). Mais ces « Esquisses » — thèmes non développés — ne sont peut-être pas ce qu'elle a produit de meilleur. J'ignore la date de la composition, mais la première rappelle étrangement les adieux de Wotan et de Brunehild, dans la *Tétralogie* de Wagner. C'est trop compact, trop lourd, pour une « esquisse » où la pureté de la ligne mélodique est l'essentiel. Les autres pièces sont plus dégagées, mais avec un peu d'incohérence et ne laissent pas une impression assez nette. — M.

LES ROSES D'ISPAHAN, DE G. FAURÉ (CONCERTS SECHIARI). — M. Gabriel Fauré est un musicien dans l'esprit duquel il y a certainement l'étincelle des grands maîtres. Mes impressions — jusqu'à ce jour — sur sa musique sont les suivantes : grande distinction, et invention mélodique originale ; dans l'écriture, un certain abus, çà et là, de formules pianistiques ; dans l'expression (et dans plusieurs de ses œuvres les plus connues, sinon dans toutes) une tendance à cultiver le côté purement voluptueux du langage des sons, les consonances enveloppantes, où les harmonies sont une caresse plus encore qu'une pensée. J'avais déjà éprouvé cela en entendant son *Requiem* ; j'ai été confirmé dans cette opinion par *les Roses d'Ispahan*, mélodie célèbre, et d'ailleurs charmante. On pouvait chercher l'équivalent musical de ce sujet dans *la qualité de la pensée* (indépendamment de tout effet instrumental et, en quelque sorte, matériel), comme fait d'habitude R. Schumann ; M. Fauré a surtout vu là une occasion de séduire par des moyens un peu sensuels : ce n'est pas la pensée seule qui conquiert l'auditeur ; on est pris comme dans un réseau de volupté où l'intelligence s'endort et où l'instinct est très doucement flatté... J'ai eu le plaisir de modifier cette impression en entendant il y a quelques jours, dans un salon ami, la sonate op. 13, pour piano et violon, du même compositeur. C'est une œuvre de jeunesse, mais que je n'hésite pas à mettre au même rang que les meilleures du genre (la

Sonate à Kreutzer, de Beethoven, et quatre ou cinq autres étant, bien entendu, exceptées). Le premier mouvement est d'une belle allure inquiète et romantique ; l'adagio est d'un sentiment profond, le finale est d'un rythme extrêmement joli. Je signale cette sonate aux amateurs qui ne la connaîtraient pas, tout en les prévenant qu'elle n'est pas facile ! Elle est bien écrite pour le violon, mais les difficultés de mécanisme dont elle abonde sont *intrinsèques* ; je veux dire que leur solution ne produit pas — comme dans la musique de Max Bruch, par exemple — des « effets » qui récompensent l'artiste de sa peine en le faisant briller. — A. B.

SYMPHONIE EN *mi* MINEUR (n° 5), LE NOUVEAU MONDE, de M. ANTON DVORAK (CONCERTS LAMOUREUX). — Ce qui me plaît surtout dans cette œuvre, c'est la franchise, l'allure naturelle, vive et libre, l'indépendance de toute école et de tout système. Elle repose de tant de compositions laborieuses de nos jours, où un art inexpérimenté, trop visible, l'emporte sur une maigre inspiration. Ce n'est pas précisément une symphonie, au développement régulier : c'est une suite, un entre-croisement, un jeu de petits motifs populaires ou sauvages, qui s'ébattent sans effort, vont et viennent pour l'amusement de l'oreille. Il y a des redites, un inévitable manque d'unité ; mais tout cela sautille, pétille, tout est frais, coloré, ingénieux et spirituel. Pas d'outrances, pas de prétentieux exotisme ; pas trace non plus de platitude ou de grotesque, ce qui n'est pas un mince mérite pour un musicien civilisé qui cultive la bamboula ou la danse du ventre. J'ai particulièrement remarqué le thème initial de l'Adagio (qui rappelle presque les 4 premières mesures de l'*Invitation à la Valse*, après l'introduction), thème principal qui revient dans le reste de l'œuvre ; l'espèce de danse nègre du Scherzo, — une petite drôlerie, comme dirait M. Jourdain, mais qui ne pouvait être écrite que par un maître ; et une grande partie du finale plein de variété et de souplesse. — A. L.

LA HALTE DIVINE (INTERLUDE SYMPHONIQUE, 1re AUDITION), DE M. E. TRÉMISOT (CONCERTS LAMOUREUX). — Si un musicien avait tâché de rendre accessible à une médiocre fanfare de village la *Rédemption* ou la *Symphonie* de Franck ; s'il avait voulu en donner à des profanes quelque idée vague et lointaine, il me semble qu'il aurait pu écrire cet Interlude, où s'exprime symphoniquement l'ascension de l'âme sur une montagne colossale de laquelle elle dominera le monde pour s'éteindre ensuite en Dieu. J'oublie d'autres choses non moins philosophiques. C'est du Franck simplifié, caricaturé, encanaillé : cette *Halte divine* ressemble plutôt à une marche solennelle de pompiers. Je m'excuse de donner une impression aussi brutale, mais je chercherais vainement à l'atténuer. Quand on prétend traiter certains sujets, il faut s'être assuré qu'on a les épaules assez solides pour porter le fardeau choisi. — A. L.

L'ENTERREMENT D'OPHÉLIE, PAR BOURGAULT-DUCOUDRAY (CONCERTS SECHIARI). — Cette petite pièce mérite de nous arrêter, car on vient de lui faire un gros succès. Elle fut improvisée un jour chez la comtesse Sadowska de Scharfenort, cantatrice russe, à qui l'auteur l'a dédiée. C'était au printemps de l'année 1888. Bien que composé virtuellement pour l'orchestre, l'*Enterrement d'Ophélie* fut publié d'abord, réduit pour le piano, dans un recueil intitulé : *Fumées* (1).

(1) D'abord édité chez Maquet, ce recueil est actuellement la propriété de l'éditeur Joubert, 25, rue d'Hauteville, 25.
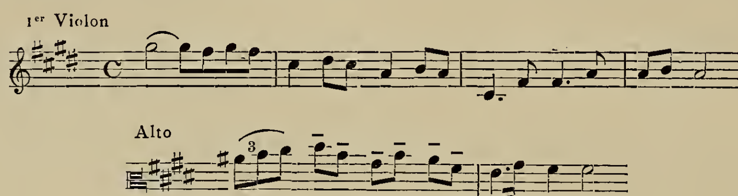
Pendant l'automne de cette même année 1888, l'*Enterrement d'Ophélie* était exécuté pour la première fois par l'orchestre d Angers, à l'un des concerts organisés par le regretté Jules Bordier, — concerts qui ont rendu de si grands services à l'art musical et ont inauguré le mouvement de décentralisation de la grande musique symphonique.

L'*Enterrement d'Ophélie* fut très goûté du public. On l'entendit pour la première fois à Paris en 1892, à l'un des concerts de la *Société nationale*, dirigés par Gustave Doret (le jour même où eut lieu la première exécution de l'*Après-Midi d un Faune*, de Claude Debussy) ; puis aux concerts Lamoureux, sous la direction de Chevillard (en 1897 et 1899) ; aux concerts Marigny (en 1904), sous la direction de Paul Viardot qui lui fit obtenir les honneurs du *bis*, et en 1905 sous la direction de l'auteur. A l'étranger, elle a figuré très souvent sur les programmes de concert du Kursaal de Montreux (directeur : Oscar Jüttner) ; on l'a jouée aussi à Londres et en Amérique, à Boston, New-York, etc.
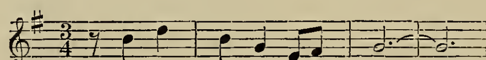
Rien de plus simple que la construction orchestrale de cette petite composition. La phrase mélodique en *fa* ♯ majeur est exposée d'abord par les instruments à cordes en *solo* (4 violons, 3 altos, 3 violoncelles) soutenus par des accords de harpe, et jouant avec sourdine, excepté le 1er violon *solo* et le 1er violoncelle *solo*. Puis vient une phrase en *fa* ♯ mineur confiée aux bois, sur la sonorité desquels se détachent en contretemps les pizzicati du quatuor. La plainte s'accentue, et la phrase, douce au début, aboutit à un *fortissimo*, après un crescendo qu'accentue l'entrée des cors, des trompettes et des trombones, tandis que les contretemps, marqués d'abord par des pizzicati, sont exécutés par la masse entière des cordes arpégeant des accords *ff*. Après une explosion de l'accord de dominante *do* ♯ *mi* ♯ *sol* ♯ *si*, que viennent souligner en contretemps les instruments de percussion (cymbales frappées avec la mailloche et timbales), on entend dans la coulisse le tintement mystérieux d'une cloche en *ut* ♯ dont la sonorité lointaine prépare le retour du thème initial exécuté cette fois par tous les instruments à cordes, avec sourdine. Pour finir, un gémissement des violons et une phrase expressive confiée aux violoncelles et contrebasses qui descendent vers le grave, tandis qu'une suite d'accords très doux confiés à la *harpe solo* s'élève jusqu'aux régions les plus élevées de l'orchestre pour aboutir à un accord pianissimo. — Œuvre nette, très expressive, d une poésie réelle, que le public a eu raison d'applaudir chaleureusement, et qui doit garder une place d'honneur parmi les belles œuvres de l'école française. — J. C.

Œuvres de M. Louis Dumas, grand prix de Rome pour la composition musicale. — M. Raymond Marthe, l'excellent professeur de musique, vient de donner une soirée, dans ses salons de la rue de Sèvres, en l'honneur de M. Louis Dumas, le vainqueur du dernier concours pour le prix de Rome, qui aime à se dire élève de M. Lenepveu pour la composition, et de M. Raymond Marthe pour le violoncelle. Le programme (dont quelques numéros étaient consacrés à de charmantes poésies de M. Charles Dumas, frère du compositeur) comprenait exclusivement des œuvres du jeune et brillant lauréat : un *Quatuor à cordes*, un *Lamento* pour violoncelle, supérieurement exécuté par M. Marthe, et *Ismaïl*, la scène lyrique récemment exécutée à l'Institut, avec Mme Durand-Texte, MM. Nansen et Sigwalt pour interprètes. Cette cantate, écrite d'après les lois traditionnelles du genre, a retrouvé le succès déjà obtenu devant l'aréopage des

Immortels et aux concerts Colonne. Le quatuor m'a particulièrement intéressé. On n'y trouve point d'*adagio* — (l'adagio, où on ne peut pas se borner à des effets de rythme et où la pensée doit se montrer à découvert, est pour moi la pierre de touche du compositeur). Mais il a un caractère personnel et beaucoup de charme. Le premier mouvement est fait sur deux thèmes principaux, dont l'un en *mi* majeur, présenté avec des entrées successives, sert de prélude lent à l'allegro moderato qui s'enchaîne immédiatement, et l'autre, en *sol* ♯ mineur, est exposé par l'alto :



Le deuxième mouvement, *allegro*, en *ut* ♯ mineur, débute par un motif énergique bientôt interrompu par un rappel, avec sourdine, du 1er thème du 1er mouvement, suivi de nouvelles idées (de forme chromatique) et de développements très remarquables. Le 3e mouvement, *andantino tranquillo*, peut se ramener à la forme du thème avec variations ; l'idée est celle-ci :
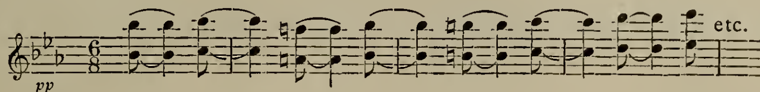


Le *finale* est construit sur quatre thèmes, auxquels viennent se renouer un instant les idées du 3e, du 1er et du 2e mouvement. Dans son ensemble, l'œuvre est solidement construite ; elle a un charme très personnel et nous donne la joie de saluer un talent sérieux, plein de promesses pour l'avenir. — C.

Au diner de *l'Ut mineur*. — Après ce dîner, qui réunit comme d'habitude, sous la présidence de MM. Chéramy et Custot, l'élite des compositeurs, des virtuoses et des chefs d'orchestre de Paris, bref et très agréable concert où furent entendus Mme Georges Marty, dont la très belle voix de contralto nous dit de charmantes mélodies de Fauré et de Pierné (accompagnées par les auteurs) ; M. Ricardo Viñès, qui joua excellemment au piano la *Novelette* en *ré* de Schumann, et un *Scherzo* (de moindre valeur) de Borodine ; M. Vuillaume, qui avec la classique *Romance* de Swendsen et un *Poème hongrois* (un peu banal) de J. Hubay, exécuta magistralement la *Sonate* pour piano et violon de Hændel, digne pendant — par l'ampleur des idées et la grâce de la construction — des œuvres de J.-S. Bach dans le même genre.

La Cité maudite, drame lyrique en 3 actes, avec chœurs et ballet, paroles de J. Jacquin, musique de G. Sarreau (Société Sainte-Cécile, Bordeaux). — Dans Gomorrhe, sont aux prises deux partis inégaux, le mal et le bien ; deux principes, la civilisation corruptrice et la nature régénératrice ; deux femmes, Zéphora la courtisane, et Myriem la vierge. L'importance des rôles de femmes précise le caractère voluptueux de l'œuvre, caractère que le livret exagère parfois

jusqu'à la naïveté, mais que la musique souligne discrètement. L'inspiration de M. Sarreau est avant tout *distinguée*. Il a su donner une image musicale du contraste qui faisait le fonds du sujet, sans vaines complications d'aucune sorte, avec art et conscience. Comme exemple de sa manière, exempte de recherche dans les pages purement symphoniques, juste et pleine de charme dans les parties vocales, je citerai l'ouverture en berceuse du 2e acte ; sur l'accord de *mi*♭ divisé au quatuor, les bois et les harpes reprennent avec les soprani ce thème déjà proposé par l'orchestre :



Mme Allain, la gracieuse artiste si appréciée du public bordelais, mérite des éloges pour sa belle interprétation du rôle de Zéphora (1). — F. A.

Lille : La nouvelle Société des Concerts populaires. — Quand, il y a un peu plus d'un an, M. Marquet cessa d'organiser et de diriger ses concerts, des musiciens de profession et des amateurs formèrent l'*Association symphonique* et prirent pour chef M. Alfred Cortot, dont la science et l'autorité étaient appréciées à Paris. La saison 1905-1906 fut bonne. M. Cortot interpréta, selon leur style propre, quelques-unes des œuvres les plus caractéristiques des maîtres classiques et romantiques et nous révéla quelques-unes des plus belles pages de la musique contemporaine, entre autres *la Processions nocturne* de M. Rabaud et l'*Apprenti sorcier* de M. Dukas. Le succès de ces après-midi dominicales fut grand, malgré la concurrence de l'orchestre Colonne, qui vint donner quatre concerts (un festival Wagner, *Athalie* avec les parties d'orchestre et les chœurs de Mendelssohn, un festival de musique allemande, un festival de musique française). Mais les amateurs lillois devaient se partager entre l'*Association symphonique* et les *Concerts populaires*, où le bâton était tenu, depuis la retraite de M. Viardot, par M. Ratez, directeur de notre Conservatoire. On sentit donc la nécessité de fondre les deux orchestres. Après des négociations qui ne laissèrent point d'être laborieuses, les deux éléments se constituèrent en une *Société des Concerts populaires*, qui prit pour directeur artistique M. Ratez et pour chef M. Cortot. Grâce aux démarches de M. Théodore Barrois, ancien député, professeur à l'Université, de nombreux abonnements ont été souscrits et le succès des deux concerts qui viennent d'être donnés justifie cet empressement. La comparaison avec les orchestres Chevillard, Durant et Colonne, qui viennent de nous donner chacun une audition, a confirmé les amateurs de musique dans leurs bonnes dispositions à l'égard de M. Cortot. Si celui-ci ne commande point à des instrumentistes aussi expérimentés, il ne le cède à aucun chef pour l'intelligence des textes et la curiosité des formes nouvelles. Après l'avoir suivi pendant plus d'un an, nous sommes fondés à espérer qu'il accomplira ici une œuvre semblable à celle de M. Ropartz à Nancy.

Au concert d'octobre, M. Cortot nous fit entendre la *Symphonie en* ré *mineur* de Schumann, dont il respecta mieux le caractère romantique (surtout dans la

(1) Cette correspondance nous est arrivée trop tard pour que nous puissions faire graver toutes les analyses de textes musicaux qu'elle contenait.

romance et le scherzo) que ne le fit, quelques jours après, M. Durant; — l'ouverture de *Tannhäuser*, dans laquelle il marqua fortement l'opposition entre la marche des pèlerins, la bacchanale du Venusberg, le motif de la contrition, évoquant le souvenir d'Elisabeth; — puis *Sur la mer lointaine*, de M. Moreau, où fut goûtée l'antithèse de la mélodie bretonne, sur clarinette, et de la tempête déchaînée aux cordes et aux cuivres; — *Vésontio*, où M. Ratez évoque, en des pages pittoresques, brodées sur un canevas de thèmes populaires, ses années de jeunesse à Besançon; — *Komarinskaia*, de Glinka, dont le mouvement est si entraînant et le développement si coloré. Le virtuose était M. Jacques Thibaud, qui exécuta, avec une admirable perfection de style, le beau *Concerto* de Lalo, puis la *Chaconne* et l'*Aria* de J.-S. Bach.

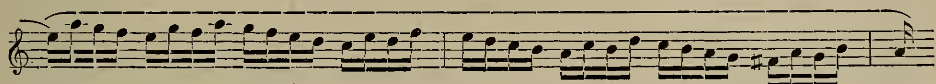
Au concert de novembre, M. Cortot s'attaqua à la *Faust-Symphonie* de Liszt. Nous sentions quelque inquiétude sur le succès de cette tentative. Mais *audentes fortuna juvat*; tout a marché à souhait. Les mouvements et les nuances furent bien observés par le quatuor et l'harmonie; seules les voix, qui s'élèvent à la fin de *Méphistophélès*, parurent insuffisantes (Liszt les a traitées comme parties d'orchestre). L'impression fut très forte. L'auditoire n'était point préparé à recevoir cette musique géniale, d'invention surabondante, de mouvements si divers et de tonalités si variables, à la fois puissante et suave, par laquelle Liszt égala Gœthe, et qui arrachait des cris d'admiration à Wagner. Mais s'il éprouva quelque surprise, dès le magnifique commentaire musical du monologue de Faust contemplant le signe magique, il s'abandonna à cet irrésistible courant de poésie à la fin de *Méphistophélès*, après cette étonnante reprise ironique des thèmes de *Faust* et de *Gretchen*, quand la voix douce et claire de M. Plamondon eut évoqué la femme invincible à charmer et à consoler, toute la salle éclata en applaudissements. — Le concert, qui avait commencé par une belle exécution de l'ouverture du *Roi d'Ys*, s'acheva par l'audition de *l'Antled* d'Oskar Fried. Malgré la faiblesse des voix, ce chant, soutenu d'une partition fortement orchestrée, fit passer sur nos têtes le vent des tourmentes révolutionnaires. Quel contraste avec le *Repos de la sainte Famille* de l'*Enfance du Christ*, que M. Plamondon dut dire deux fois, tant il en sait exprimer l'apaisante poésie, et même avec l'air de *Joseph* de Méhul, où le même artiste montra qu'ayant le charme, il était aussi capable de force! — MÉDÉRIC DUFOUR.

Publications nouvelles.
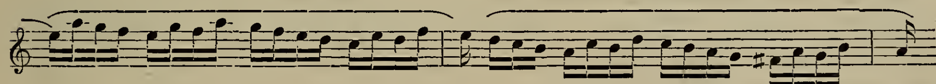
OFFERTOIRES POUR TOUTE L'ANNÉE, A 4 VOIX ÉGALES, AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT (Ratisbonne, chez Pustet, éditeur). — M. le Dr Fr. X. Haberl, président de la Société Sainte-Cécile, a eu l'idée d'ouvrir une sorte de concours en demandant à tous les musiciens compétents d'écrire des offertoires pour voix égales. Il en publie aujourd'hui 190, choisis parmi ceux qui lui ont été envoyés. Dire que cet ouvrage est contresigné par le Dr. Haberl, c'est laisser entendre qu'il offre les plus sérieuses garanties au point de vue liturgique et musical. Ces pièces, réunies en 3 volumes qui se vendent séparément (3 fr. 75 et 5 fr. en partition, voix séparées à 1 fr.), ne sont pas toutes d'égale valeur. Dans quelques-unes, on souhaiterait

plus d'indépendance des parties, et une harmonie moins verticale ; mais le recueil est fort intéressant et rendra des services à ceux qui, tout en se conformant au récent *Motu proprio*, aiment la polyphonie vocale. — R.

J.-S. Bach, « Suites anglaises, Partita, Inventions a deux et trois voix », *édition populaire pour piano*, chez Ricordi (Milan), 3 vol. à 4 fr. l'un. — Parmi ceux qui ont revu, « corrigé » (il le fallait en certains cas !) et doigté ces chefs-d'œuvre dont nous avons eu si souvent l'occasion de parler dans la *Revue musicale*, — Benjamin Cesi, Sigismond Cesi, Alexandre Longo, Ernest Marciano, Bruno Mugellini, professeur au Conservatoire de Bologne, — nous sommes heureux de lire le nom de M. I. Philipp, professeur au Conservatoire de Paris. Cette publication, très ample et très soignée de forme, est surtout faite en vue de l'usage pratique. Ainsi, dans les six Suites anglaises (Bach procède volontiers par demi-douzaine), l'éditeur a supprimé celles en *la* majeur et en *ré* mineur, la première comme très inférieure aux autres, et la seconde comme ayant une gigue trop hérissée de difficultés techniques. Le texte musical, très net et très élégant, est accompagné d'une brève analyse technique indiquant la structure de chaque pièce. Nous n'avons à faire qu'une réserve sur la place et l'étendue du *legato* qui, assez souvent, ne correspond pas à la division réelle des membres rythmiques de la période. Les éditeurs ne se préoccupent pas assez de cela, dans les œuvres de piano ; il en a été si souvent question ici même que nous n'y reviendrons pas. Un exemple entre cent. M. Mugellini écrit :



Nous pensons qu'il faut éditer ainsi, avec division et anacrouse :



Sans cela, le texte musical n'a pas de clarté rythmique. C'est une affaire de ponctuation. Or, la ponctuation regarde l'éditeur ; il a pour devoir de la reconstituer logiquement. — S.

Maurice Reuchsel : « L'Ecole classique du violon. » — Sous ce titre, la librairie Fischbacher vient de faire paraître une élégante plaquette dans laquelle l'auteur, qui est un violoniste réputé de Lyon, a donné des notes biographiques et bibliographiques très complètes sur tous les grands violonistes qui ont vécu avant le XIXe siècle. Voici d'ailleurs la liste des musiciens que M. Reuchsel a fait figurer dans son ouvrage : Corelli, Vivaldi, Geminiani, Veracini, Tartini, Locatelli, Leclair, Francœur, Guignon, Gaviniès, Pugnani, Jarnowick, Campagnoli, Fiorillo, Viotti et Léopold Mozart. Suivant l'ordre chronologique, M. Reuchsel a pu, chemin faisant, définir les différentes formes de composition des œuvres, et a fait ressortir que les progrès réalisés par les virtuoses du violon ont amené tout naturellement les compositeurs à produire des œuvres de plus en plus développées et de plus en plus complexes.

Un avant-propos, consacré à l'histoire du violon et des ancêtres du violon,

précède cet ouvrage que complètent fort heureusement des photographies d'instruments et des portraits de violonistes. *L'Ecole classique du violon*, qui contient des renseignements fort utiles, a sa place marquée dans la bibliothèque de tous les violonistes. — H. B.

J.-Guy Ropartz : « Troisième symphonie en *mi* majeur » (avec chœurs). — La maison A. Joanin et Cie vient de faire paraître la réduction de la symphonie dont la *Revue musicale* a rendu compte dans son dernier numéro. Cette transcription est signée de M. Louis Thirion. La partie vocale n'a pas été réduite pour le piano, ce qui permet au lecteur de se faire une idée exacte du rôle que M. Guy Ropartz a attribué aux chœurs et aux soli. La partie symphonique pure des deux premiers mouvements est écrite tantôt à deux mains, tantôt à quatre mains, si bien que tous les dessins d'orchestre se trouvent rendus par le piano.

Nous avons dit ce que nous pensions de la symphonie elle-même ; la lecture de la réduction est aussi captivante que celle de l'œuvre originale. — H. B.

Paul Le Flem : « Sonate en *sol* mineur, pour violon et piano », *Edition mutuelle*, en dépôt au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques (prix, 7 fr.). — J. Canteloube de Malaret : « Dans la montagne », *Suite pour violon et piano* (*ibid.*, prix, 8 fr.). — Ces deux ouvrages, qui nous viennent de la *Schola Cantorum*, sont pour moi l'objet d'un profond étonnement. Je croyais que la *Schola* avait pour but l'étude des grands compositeurs qu'elle reprochait au Conservatoire de négliger un peu trop ; or la caractéristique des deux compositions ci-dessus mentionnées, c'est le mépris ou l'ignorance — l'un des deux, à coup sûr — des grands maîtres de la musique. M. Le Flem écrit une sonate pour violon et piano ; il a certainement beaucoup d'adresse, mais on dirait qu'il n'a jamais lu Beethoven ni Bach, pour apprendre son métier. Rien, chez lui, n'indique une tendance à imiter ces modèles dans l'art de la construction symphonique ; on dirait qu'il n'a jamais appris à développer une idée. En revanche, il s'amuse à moduler à l'excès, à faire trois quintes de suite, à déchirer l'oreille par des dissonances inutiles et autres enfantillages. Chez M. Canteloube de Malaret, je trouve de l'imagination et du sentiment, mais les mêmes défauts : recherche constante de l'effet pittoresque, absence de construction sérieuse, à la façon des maîtres, et de vraie musique. Que ces jeunes gens (je les appelle ainsi, quel que soit leur âge, puisqu'ils paraissent débuter) étudient donc les grands maîtres, et ne commencent pas par la fin ! Qu'ils nous fassent des œuvres nettes et d'une forme solide, comme cette charmante fugue insérée par M. Francis Magnard dans ses *Promenades*. En entrant dans le Jardin de musique, qu'ils ne s'imaginent pas, comme M. Le Flem, qu'ils prennent possession du domaine parce qu'ils saccagent tout ! Ils ont beaucoup de mérite, et des germes de talent ; mais ils en font un emploi mauvais ou prématuré et prennent une mauvaise direction. — M.

Ouvrages reçus :

Th. Dubois : *Kybèle*, piano et chant (au Ménestrel, 5 fr.) ;

Chants et chansons du Nivernais, recueillis par Achille Millieu, avec airs notés par J.-G. Pénavaire, tome I, 1 vol. de 328 p. in-8° (chez Leroux, 28, rue Bonaparte) ;

ALBERT FUCHS : *La taxe des instruments à cordes, introduction à l'appréciation des violons, altos, violoncelles, contrebasses*, 1 vol. in-8°, 177 p., en allemand, chez Merseburger (Leipzig), 5 fr. ;

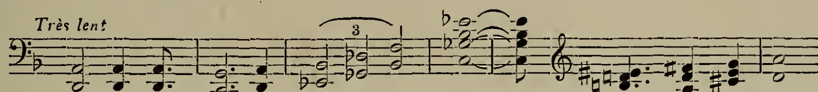
PAUL WETZGER : *La Flûte, ses origines et son développement jusqu'à nos jours*, etc., br. de 50 p. avec planches, en all. (chez C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.) ;

EDMOND MONOD : *Harmonie et mélodie, le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante*, 1 vol., 90 p. (Lausanne, chez Bridel) ;

La princesse Jaune, de C. SAINT-SAENS, partition piano et chant, édition nouvelle (chez Durand, 5 fr.).

Les suites de Quintes et la musique contemporaine.

Le *Musikalisches Wochemblatt* (Leipzig) du 6 décembre nous donne la brève analyse d'un poème musical, *Frühling*, de M. Paul Scheinpflug, qui est chef d'orchestre à Brême (âgé de 30 ans environ) et dont l'œuvre — qui paraît imitée sur certains points de la *Salomé* de R. Strauss — vient d'être exécutée à Dresde. Dans cette analyse, nous relevons le passage suivant :



Après celle-là, il faut tirer l'échelle !

Le surmenage musical, à Paris, et « la Trompette ».

La Société la Trompette, *après avoir très brillamment servi, pendant un demi-siècle, la cause musicale française, est obligée, comme tant d'autres (depuis celle du prince de la Moskowa, modèle originel du genre), de se dissoudre. Nous voulons, au moment de sa disparition, lui adresser un public hommage de gratitude pour l'œuvre excellente qu'elle a faite et qu'elle suspend. Nous reproduisons les explicatious de M. Alary; il y en a quelques-unes qui sont aussi curieuses qu'exactes et sur lesquelles il serait indiscret d'insister. Le lecteur s'en apercevra sans peine.* — J. C.

La Trompette, fondée il y a 46 ans et brillamment développée pendant de longues années par M. Émile Lemoine, a vécu la plus grande partie de sa vie à une époque où les manifestations de musique de chambre ne pouvaient, en raison de leur extrême rareté, lui créer aucune concurrence dangereuse.

En ce temps déjà lointain, les amateurs de quatuor (combien rares alors !) n'avaient pour satisfaire leur goût que les séances du quatuor Maurin et Chevillard et quelques réunions données par la Société Alard-Franchomme. Ces deux institutions, intéressantes à des degrés et à des titres divers, ne donnaient qu'un petit nombre de séances par saison et n'arrivaient qu'à grand'peine à couvrir leurs frais. Pendant ce temps, *la Trompette* offrait aux invités de M. Lemoine, outre l'excellent quatuor fondamental, des intermèdes de chant et de piano fournis quelquefois par des gens du monde d'un talent distingué,

mais plus souvent par des virtuoses éminents, tels que Rubinstein, Hans de Bülow, Saint-Saëns, etc..., qui, attirés par le caractère fermé et original de ces réunions, séduits par l'absence de cérémonie et des rites habituels des concerts, aimaient à se faire entendre devant ce public d'une haute valeur intellectuelle.

Le nombre des invités, d'abord limité aux amis du fondateur, s'accrut rapidement par voie de présentation, jusqu'à comprendre les amis et relations des amis, et forma dès lors un noyau compact et homogène. M. Lemoine recevait de certains de ses invités une cotisation *modique et facultative* qui ne produisait qu'un total peu élevé ; mais comme, d'autre part, les virtuoses et chanteurs apportaient leur concours sans aucune rétribution, *pour rien*, *pour le plaisir*, la somme des frais généraux était relativement faible et se trouvait compensée, bon an mal an, par les cotisations volontaires. C'était l'âge d'or.

Cette période parfaitement heureuse ne pouvait toujours durer. Aux années de tranquillité et de confiance dans l'avenir devaient succéder les années d'inquiétude et de difficultés budgétaires.

La principale cause de ce changement réside dans une idée, d'ailleurs très juste, qui s'implanta peu à peu dans l'esprit des virtuoses et chanteurs en renom.

Cette idée est qu'ils avaient assez joué et chanté pour rien, à *la Trompette* et ailleurs, et que dépenser leur talent à donner aux dilettantes des impressions d'art raffiné, pour ne recevoir en échange que des bravos sonores, mais creux, n'était pas un métier équitable. Le beefsteack, *et quelquefois le pain*, hélas ! manquaient au foyer de certains artistes que le public choyait de mille façons, sans se préoccuper de leurs moyens d'existence. Ces artistes en vinrent tout naturellement à se révolter contre l abus qu'ils avaient laissé faire de leur talent, et, après s'être concertés, prirent la ferme résolution de ne plus jouer désormais que contre rémunération. Cette idée nous fut exposée, et je fus des premiers à l'adopter comme juste et à la soutenir, tout en comprenant bien cependant qu'au lendemain de la transmission des pouvoirs directoriaux qui venait de m'être faite par M. Lemoine, ce nouveau *modus vivendi* allait me créer de terribles difficultés. En effet, il fallait plus d'argent pour faire face à ces nouvelles dépenses, les anciennes restant les mêmes. C'est alors que nous songeâmes à élever un peu le prix de la cotisation et à la rendre obligatoire. Le budget de *la Trompette* fut, de ce fait, sensiblement grossi ; mais, par malheur, les dépenses augmentèrent dans une proportion égale, *sinon supérieure*, et dès lors, l'équilibre ne put être obtenu qu'au prix d'économies et d'expédients souvent très pénibles à pratiquer. Personne ne peut savoir, sauf moi, par quels efforts d'ingéniosité et d'activité j'ai pu arriver à la fin de certaines saisons. Cependant, je ne désespérais pas, je cherchais à faire toujours plus beau, plus varié, me disant qu'à la longue la puissance rayonnante de l'art amènerait à *la Trompette* un nombre d'adhérents plus grand, qui lui permettrait de dépenser largement pour sa gloire et celle de la musique... C'est le contraire qui est arrivé !

Ce résultat, triste en lui-même, et particulièrement fâcheux pour *la Trompette*, tient surtout à une cause dont je n'ai pas encore parlé.

Il n'est personne, parmi ceux à qui je m'adresse, qui n'ait observé l'effrayante multiplication des concerts depuis quelques années. Ce n'est pas une progression rationnelle et justifiée par le développement du goût public, c'est une sorte de *furia* délirante et malsaine. Dès qu'un élève est sorti d'une école, avec ou sans diplôme, avec ou sans talent, il éprouve le besoin de subjuguer le monde par

une série de récitals ou de concerts avec orchestre. Aucun sacrifice ne lui coûte ; il couvre les murs de Paris, qui commencent à devenir trop petits, de gigantesques affiches où son nom s'étale en lettres qu'on ne peut ignorer ; les imprimeurs inventent des couleurs nouvelles, des *tons sur tons* férocement provocants. et l'artiste (?) acquiert ainsi un commencement de célébrité. On se demande qui il est : personne ne le sait ; mais lorsque l'amateur voit arriver *deux invitations* pour le concert de cet homme retentissant, *avec prière de retourner le billet s'il ne peut en profiter lui-même*, il se laisse parfois tenter ; et, le soir du concert, deux ou trois cents personnes ont répondu aux deux ou trois mille billets lancés.

A côté de ce battage effréné qui devient une oppression, il s'est fondé, depuis quatre ou cinq ans, des institutions musicales d'un réel intérêt, et qui prodiguent au public, en de copieuses séries de programmes, et à grand renfort de réclames, leurs attractions les plus piquantes. Ces institutions sont nombreuses (oh ! combien !) et, à chaque saison, il s'en crée de nouvelles. Qu'on ajoute à cela l'influence considérable, à juste titre, des grands concerts symphoniques, de ceux qui sont symphoniques, mais pas grands, la fascination exercée par les artistes étrangers ayant le bonheur d'avoir un nom qui engendre l'éternuement, les innombrables matinées et réunions mondaines, les théâtres à musique et les cénacles à chansons... on comprendra que le pauvre amateur, tiraillé par tant d'attractions diverses, ne sache plus où donner de l'oreille. Cependant il se prodigue, lui aussi : nous voyons des spécialistes, véritables victimes du devoir, aller à deux ou trois concerts par soirée ; ils restent une demi-heure dans chacun, rentrent chez eux exténués et mélangent toutes les écoles dans leurs rêves cacophoniques. Ils ressemblent aux chauffeurs, *bien dans le mouvement*, qui, avec leur « quarante-cinq chevaux », *font* deux ou trois départements par jour. C'est une nouvelle manière *kaléidoscopique*, d'envisager l'art et la vie ; elle se rattache sans doute à ce besoin de sensations nouvelles et violentes qui tourmente de plus en plus notre nerveuse humanité. Nous ne pouvons savoir encore ce que cela produira par la suite, mais, pour le moment, il en résulte, dans notre monde musical, une ambiance de surmenage et de *bousillage* (qu'on me permette ce mot), une atmosphère de détraquement passablement écœurante pour les vrais artistes et assurément défavorable aux institutions de longue durée.

La Trompette, qui n'a jamais usé de réclame ni d'aucun procédé commercial pour défendre ses positions, devait forcément être atteinte par cette marée envahissante de musique à tout prix et en tout lieu. Parallèlement à l'invasion pas toujours harmonieuse que nous subissons, j'ai vu peu à peu diminuer le nombre des adhésions aux soirées de la rue de Grenelle, à tel point qu'il y a quatre ans l'institution aurait péri de mort violente sans la généreuse intervention d'une personne amie et assidue de nos réunions depuis de longues années. Un déficit assez gros fut comblé. Je ne peux révéler le nom de l'*âme généreuse*, puisqu'elle ne le veut pas, mais je la prie de recevoir ici mes plus reconnaissants remerciements. Cet accroc fut suivi d'un *petit* retour de faveur financière, on put vivre encore, mais au prix de quelles difficultés !... Je n'en donnerai pas le détail, oiseux pour vous, mais j'indiquerai une des choses qui m'ont été le plus pénibles : j'ai dû souvent, pour pouvoir faire face à mes engagements, discuter avec des artistes qui, parfois, étaient des camarades, *des amis*, le chiffre du

cachet qu'ils me demandaient, bien qu'il fût amplement justifié et même modeste par rapport à leur talent ; ce marchandage m'était odieux. J'ai fait plus : instruit par l'expérience et sentant *la Trompette* toujours plus gravement menacée, j'ai voulu former près d elle un Comité de protection destiné à parer éventuellement aux accrocs budgétaires dont j'aurais démontré l'importance par des pièces authentiques. Quelques bonnes volontés se sont groupées autour de moi (je ne les oublie certes pas, elles ont droit à ma vive gratitude), mais elles étaient trop peu nombreuses et trop faibles pour atteindre le but proposé. J'ai imaginé d'autres combinaisons et tenté d'autres démarches pour lesquelles il m'a fallu faire taire en moi bien des susceptibilités, triompher de bien des répugnances ; j'agissais dans un intérêt supérieur et cela augmentait mon courage, mais maintenant ce n'est plus possible. Je suis en face de l'insurmontable.

Quel que pût être l'effort déployé dans une nouvelle tentative, je serais trop sûr de rencontrer au milieu de ma route deux figures symboliques qui tourmentaient beaucoup le vieux Faust et que Gœthe avait baptisées le SOUCI et la DETTE. Je ne peux pas aller jusque-là et je m'arrête. Mon devoir était, ne pouvant sauver le vaisseau que je pilotais, de le conduire jusqu'au terme de sa course en lui conservant tous ses agrès, toutes ses oriflammes, tout son prestige ; je me suis efforcé de le faire, à vous de juger jusqu'à quel point j'ai pu y réussir. Maintenant le fier petit vaisseau se trouve sur le bord de l'abîme, il ne lui reste qu'à y plonger galamment...

Je crois, j'*espère* même, en égoïste, que ce naufrage causera de sincères regrets, du chagrin peut-être, à bon nombre d'amis, désintéressés, de l'art et de *la Trompette* ; à leurs regrets j'unis les miens, très vifs et très profonds : mais que faire contre l'inéluctable ?

Je reviens à mes travaux de composition, auxquels je vais pouvoir consacrer tout mon temps et toutes mes forces, ce qui est une consolation ; mais avant de vous quitter (au point de vue tubicole seulement, car il n'y a aucune raison pour que les relations cordiales qui se sont établies entre nous ne subsistent pas), je dis merci à tous ceux qui m'ont suivi jusqu'au bout de mes efforts et qui, si souvent, m'en ont récompensé par de chaudes paroles d'encouragement et de satisfaction, et pour finir de façon musicale j'emprunte l'épigraphe d'un morceau de Schumann en vous disant : « *Amici, comedia finita est.* »

G. ALARY.

La Musique d'après les Allemands.

SCHELLING. — Nous retrouverons constamment cette idée : le compositeur est au-dessus des réalités sensibles ; c'est un idéaliste pur, un créateur au sens absolu du mot. Schelling est un métaphysicien très hardi, dont la pensée se meut dans le monde de l'inobservable (au sens vulgaire de ce mot) avec la même aisance que celle des philosophes anglais au milieu des faits sensibles. C'est dans la *Philosophie de l'art*, recueil des conférences faites à Iéna et à Wurzbourg en 1802-1805, qu'il a construit une doctrine sur la musique. Si on la dégage de certaines définitions très osées (1) qui, aujourd'hui, paraissent diffici-

(1) Schelling, dans un langage qui paraît du galimatias à un Français, définit ainsi le son musical : « *die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen in Endliche rein als Indifferenz*

lement intelligibles, on peut la ramener à quelques propositions belles et profondes qu'il ne faut pas juger avec les habitudes de notre exigeant positivisme, et qui, lorsqu'on les aborde avec un esprit vraiment musical et artistique, méritent sérieuse considération. Leur principal mérite est de nous arracher au domaine de la logique et de la psychologie pures, — domaine où l'on étouffe, tellement il est étroit, — pour nous ramener à l'idée de la vie universelle et nous replacer dans cet état d'esprit très général, qui, en Allemagne, fut à la fois et par la vertu d'un identique génie, celui des grands philosophes, des grands compositeurs et des grands poètes romantiques.

Les formes de la musique, d'après Schelling, sont les formes des choses éternelles, c'est-à-dire des Idées. Comme les Idées constituent le monde visible (puisque c'est en les réalisant, et par là seulement, que les objets matériels existent) (1), il s'ensuit que la musique exprime ce qu'il y a de plus général et de plus profond dans l'être et la vie des choses ; elle est « le rythme et l'harmonie de l'univers (2) » ; mais elle reproduit ce rythme en lui-même, « *comme mouvement pur, en dehors de tout objet* » (3). Son essence est d'être immatérielle. La conception pythagoricienne de l' « harmonie des Sphères » est invoquée par Schelling à l'appui de son système. Pythagore n'a pas dit que le mouvement des corps célestes *fait entendre* une musique, mais que ce mouvement *est lui-même une musique*, ce qui fait dire à Socrate que celui-là est « musicien » qui, de la musique sensible, est capable de s'élever à la musique supra-sensible et intelligible (4). « La succession pure et simple a le caractère d'un phénomène fortuit ; quand elle devient une *succession nécessaire*, elle produit le rythme, dont on ne doit pas dire qu'il est *soumis* au temps, mais qu'il *contient* le temps en lui-même « (5). C'est lui qui crée la beauté ; il est une « musique dans la musique (6) ». Telle est, en quelques mots, la pensée de Schelling. L'opéra, brillant système de contingences, lui paraissait être une caricature du drame grec, et il ne partageait pas l'engouement de ses contemporains pour la musique descriptive de Haydn (7).

aufgenommen » : « l'*indifférence* (indétermination) de l'expression de l'infini dans le fini, perçue comme indifférence pure », ce qui revient peut-être à dire : « le son musical exprime le reflet de l'infini dans ce qui est fini »; et comme par « infini » il faut sans doute entendre ici l' « Idée » qui domine chaque objet et dont chaque objet n'est que la réalisation, on pourrait donner l'interprétation suivante : « Les sons expriment les Idées, c'est-à-dire *l'âme des choses*, mais en se bornant à nous faire sentir l'unité du monde visible et du monde invisible. » — Le système de critique qui consiste à traiter de « divagations » ce qui n'est pas directement contrôlable est indigne d'un critique sérieux. Schelling s'entendait (probablement) lui-même en parlant ainsi, mais s'exprimait cette fois assez mal, car son « Indifferenz *als rein Indifferenz aufgenommen* » ne peut être qu'une abstraction, et le son musical n'a rien d'abstrait. Même remarque à faire sur la définition suivante : « Die Musik ist die Kunstforn in welcher die reale Einheit *rein als Solche* zur Potenz, zum Symbol wird. » (Schelling, *Sammtliche Werke*, Stuttgard, 1856-61, t. V, p. 480 488, et suiv.)

(1) Cf. le mot admirable de Gœthe : « Le monde est le manteau vivant de la divinité. »

(2) Der vernommene Rythmus und die Harmonie des Sichtbaren Universums selbst (*ibid.*, p. 501).

(3) « Die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen. » C'est l'idée que reprendra Hanslick, en la restreignant.

(4) *Ibid.*, p. 503 et suiv. — Exagération chimérique et inadmissible, car il en résulterait que la vraie musique est celle qu'on n'entend pas ! Tout au plus peut-on rappeler que, de leur côté, certains poètes ont dit : « Mes plus beaux vers sont ceux que je n'ai pas écrits ; mes plus beaux poèmes sont restés au fond de mon cœur. » — Et s'il y a une poésie muette qui précède et provoque la poésie verbale, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la musique ?

(5) *Ibid*,, p. 493.

(6) *Ibid.*, 494, 496.

(7) *Ibid.*, p. 296, 736.

Hegel. — Avec Hegel, nous retrouvons cet idéalisme grandiose et splendide où la pensée ne s'enchante pas seulement de son propre rêve, mais veut pénétrer à de grandes grandes profondeurs dans la vraie réalité. Hegel est peut-être le philosophe qui a le mieux parlé de la musique ; il se plaignait de ne pas suffisamment connaître la grammaire musicale, mais ses jugements sur les compositeurs (Mozart, Hændel, Bach, Rossini) (1) montrent qu'il se défiait trop de son propre génie, et son esthétique, moins aventureuse que celle de Schelling, est très nette. J'ajoute que la langue allemande se prête merveilleusement à l'exposé d'une doctrine comme la sienne, et que, sous sa plume, elle a parfois la même saveur que la langue de Platon dans ses plus beaux dialogues.

Pour lui, la musique est un « art d'expression » (2) ; ce qu'elle exprime, ce n'est pas l'objet, extérieur à notre sensibilité, c'est la manière dont le sujet sentant est ému et résonne (*widerklingt*) sous l'impression de l'objet. Elle se distingue des arts plastiques et de la poésie en ce qu'elle n'a de prise que sur l'âme, qu'elle est en dehors du monde matériel, et que son domaine est celui de « l'intériorité subjective » (*subjectiven Innerlichkeit*). Là, elle peut remplir deux fonctions (que Hegel distingue, mais qui peuvent être ramenées à une seule) : ou bien elle prend à son compte toute cette substance de la vie intérieure qui forme le sentiment, ou bien elle crée une sorte d'intériorité objective (3) en dégageant d'un objet la vie, la pensée qu'il renferme, son âme, sa signification, en un mot son contenu moral. Par exemple, en présence de Jésus crucifié, le musicien pourra exprimer la pitié, ou la beauté sublime du sacrifice. Il ressemble à une personne qui se retournerait pour modifier la direction de son regard, mais sans changer de point de vue. Ce pouvoir étant bien délimité, voici comment la musique l'exerce. Les cris naturels du sentiment (effroi, chagrin, souffrance, allégresse, etc...) sont très expressifs, mais n'ont rien de musical. La musique ne peut se contenter de ce *naturalisme ;* il lui est impossible de reproduire l'explosion des passions : elle doit en tirer des suites de sons ordonnés suivant des rapports précis, formant mélodie et harmonie, ce qui l'oblige à transformer bien plus profondément que la peinture ou la poésie les matériaux qui lui sont fournis par l'observateur, et qui, d'ailleurs, peuvent lui servir de point de départ (4). Comme les autres arts, elle est obligée de se rendre maîtresse des sentiments et de leurs manifestations, « sous peine de se perdre dans un tumulte de Bacchante », ou, en certains cas (déchirement du désespoir), de rester frappée d'impuissance : dans la plus grande douleur comme dans la plus grande joie, il faut qu'elle reste *libre*. En général, toute activité qui a le beau pour objet est un affranchissement, mais c'est surtout l'activité du musicien qui a ce caractère. La musique, en effet, n'exprime pas les sentiments *réels ;* au contraire, elle nous délivre de leur incohérence ou de leur oppression : elle exprime des sentiments transposés et idéalisés (*ideale Scheingefühle*) qui élèvent

(1) Hegel, *Vorlesungen über die Æsthetik*, edit. Hotho, 1838, t. III.

(2) Je traduis ainsi, en dépit des mots et pour l'expliquer dans ce qui suit, la formule « Kunst der *Empfindung* », que P. Moos a cru pouvoir remplacer, dans son analyse, par « kunst des *Gefühls* ». Hegel dit ailleurs « kunst des *Gemüts* », et cette terminologie, nécessairement flottante, est bien regrettable.

(3) *Vorlesungen uber die Æthetik*, édit. Hotho, 1838, t. III. Je remplace par ces deux mots une formule intraduisible : « das Leben und Weben eines Gehaltes *in einem einzelnen subjectiven Innern* darzustellen » (*Ibid.*, p. 133, 144.)

(4) *Ibid.*, p. 144, 145.

l'âme au-dessus d'elle-même, et lui permettent « de soulever la pierre tombale de la vie passionnelle ordinaire » (1) pour s'épanouir dans une région sereine. D'ailleurs, il lui est impossible de traduire le sentiment avec la même précision que la poésie : « Elle ne va pas plus loin que créer une sympathie, toujours indéterminée, avec les mouvements de l'émotion. » L'originalité de la musique consiste encore dans la conciliation intime qu'elle réalise entre deux extrêmes : la détermination mathématique des éléments qu'elle emploie et la liberté absolue de l'expression. Elle ressemble à l'architecture, qui trouve des formes en dehors de l'expérience, mais qui doit les réaliser conformément aux lois de la pesanteur. Sa loi organique est aussi bien celle du sentiment, lequel échappe à toute mesure, que celle des sons, représentés par des rapports quantitatifs ; elle fond cette dualité en une harmonie qui crée sa toute-puissance : en elle règnent à la fois, souverainement, l'émotion intérieure et la raison la plus précise, et cette compénétration assure un affranchissement plus complet de l'une et de l'autre. (*A suivre.*)

Les chanteurs d'autrefois : Battaille.

(Battaille, Charles-Amable, de l'Opéra-Comique ; né à Nantes 30 septembre 1822 ; mort à Paris 2 mai 1872. Professeur au Conservatoire en 1851 ; élève de Garcia ; lauréat du Conservatoire en 1847 avec Mme Miollan Carvalho et M. Meillet.)

Bien que la méthode de chant annoncée par Battaille n'ait pas été publiée en entier, les travaux de ce savant professeur ont laissé un souvenir très honorable dans l'histoire de l'art vocal. Chanteur, physiologiste et professeur, il a eu le rare mérite d'appliquer à l'étude vocale les connaissances qu'il avait acquises comme docteur en médecine, et de réunir en lui, par les hasards de la vie et de la nature, des qualités qui sont rarement associées. Paul Mounet, de la Comédie-Française, est dans les mêmes conditions ; et je ne sache pas que ses connaissances anatomiques aient nui à ses aptitudes de comédien, bien au contraire. Récemment, à Bayreuth, le rôle de *Tristan* était tenu par un docteur médecin. De même, chez Battaille, une voix d'une qualité et d'une sonorité exceptionnelles était dirigée par l'esprit le plus pénétrant orné des connaissances scientifiques les plus variées. — Battaille a suivi les traces de Garcia ; armé du laryngoscope, il a tenté de pénétrer le secret trop bien gardé de ce charmant et décevant instrument que nous appelons le larynx.

Battaille naquit à Nantes le 30 septembre 1822, d'un père médecin, ce qui explique que lui-même se fit recevoir docteur. Doué d'un goût très vif pour le théâtre, il fut, dit-on, d'abord refusé à l'unanimité au Conservatoire ; mais le fait importe peu, puisqu'il remportait plus tard trois premiers prix comme élève de Manuel Garcia. Artiste de valeur, son succès fut complet dans le *Toréador* d'Adolphe Adam et dans le *Val d Andorre* d'Halévy. La belle voix de basse chantante de Battaille, ses qualités dramatiques, la fixité de son regard, le rendaient éminemment propre à interpréter ce rôle de bon sorcier dans le chevrier du *Val d'Andorre*, en même

(1) C'est ce que Hegel appelle « die Zurückname aus ihrem *Versenktstein* ». (V. p. 180, 181, 194, 195.)

temps que son heureuse entente de la nuance donnait une valeur exacte aux différentes parties du rôle. Sa voix vibrante d'enthousiasme s'exaltait sur le passage connu : *Le ciel est son livre*, pour se résoudre en douceur attendrie sur *Heureux comme lui* (22). — Le passage en majeur (mesures 25 à 31) mettait en valeur la pureté et la fraîcheur de la voix de l'acteur, pureté et fraîcheur qui s'harmonisaient si bien avec l'impression que son rôle supposait. Avec la phrase en mineur (36 à 43), Battaille avait à développer toutes les ressources de l'expression. Le rapprochement des intervalles contribuait à en déterminer la mélancolique douceur, que l'acteur accusait encore en assourdissant le timbre. Ainsi se formait un contraste puissant avec la phrase dernière, où éclatait en majeur et dans toute sa puissance la belle voix de Battaille (44 à 55) :

D. C.
Voi- là le sor- cier, car il e- xis-te en- co- re ! Le vieux chevri-
Pour finir.
er Du beau pa- ys d'Andor- re ! Le vieux che-vri- er. + Le ciel
est son li- vre ; Accou-rez i- ci. Il vous fe- ra vi-
dim. *dolcissimo* *f*
vre Heureux comme lui, heureux comme lui. Voilà le sor- + De no-
f
tre val- lé- e, Je sais les se- crets, Et sous la feuil- lé- e Je rends
mes ar- rêts ! J'ai la con- fi- an- ce .Des cœurs malheu- reux, J'ai de l'es-pé-
ran- ce Pour les amou-reux. Voi-là etc.

Une maladie du larynx interrompit la carrière de l'artiste et le détermina probablement à se donner plus complètement à l'étude de la phonation. Nommé professeur au Conservatoire en 1851, il présentait, 10 ans plus tard, à l'Académie des sciences, un mémoire fort remarqué, suivi d'un second en 1863.

Battaille, par un nouvel avatar, fut nommé sous-préfet en 1870. Homme de cœur, non seulement il remplit consciencieusement les devoirs de sa charge ; mais, se souvenant qu'il avait été médecin, il s'employa activement à enrayer les progrès d'une épidémie de petite vérole. Charmer par une belle voix, guérir par la science, instruire par l'exemple et par une méthode très sérieuse, très documentée, sinon très complète, tel fut le beau rôle que joua sur la scène du monde cet artiste éminent. La maladie et les circonstances l'empêchèrent de

s'épanouir complètement en tant que chanteur, mais il a peu d'égaux dans le domaine des exécutants théoriciens. Il est de la race trop peu nombreuse des artistes qui ne se contentent pas d'exécuter machinalement le trait ou la vocalise, mais qui veulent d'abord comprendre le mécanisme vocal et expressif, pour le faire ensuite saisir plus complètement au public ou à l'élève. A proprement parler, Battaille n'a pas fait une *méthode de chant*, si l'on entend par méthode une série d'exercices vocaux plus ou moins bien *gradués*, plus ou moins bien *déterminés* comme mécanisme, que l'élève répète comme on les lui impose, plus ou moins machinalement , tantôt bien, tantôt mal, plus souvent mal que bien, suivant les hasards de son organisation. Mais si l'on entend par *méthode* des recherches sérieuses, sinon certaines, sur l'appareil vocal et sur les moyens à employer pour le diriger avec fruit dans la voix chantée, Battaille doit être compté avec Garcia comme un de nos meilleurs maîtres.

Quoi de mieux compris, de plus profitable, que les conseils donnés par Battaille à propos de l'abus que l'on fait de la voix de poitrine pour les femmes ? « On a abusé du registre de poitrine chez la femme, dit Battaille, au point de l'étendre au *si* ^{3} à *l'ut* ^{4} et même au *ré* ^{4}. On ne pouvait rien imaginer de plus désastreux ; et c'est commettre un véritable attentat que d'exercer les voix à de pareilles folies. Les sons dont nous parlons ne peuvent s'obtenir qu'à l'aide de violentes contractions et d'un tiraillement énorme des ligaments vocaux qui épuisent les muscles et leur impriment souvent un tremblement qu'on ne peut bientôt plus maîtriser, sans compter que la membrane vocale, distendue sans ménagement, s'engorge, s'enflamme et cesse de produire des sons purs et agréables. »

ALIX LENOËL-ZÉVORT.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel du 27 novembre dernier, les deux classes d'opéra et d'opéra comique existant au Conservatoire national de musique et de déclamation sont supprimées et remplacées par quatre classes de déclamation lyrique (opéra et opéra comique), dans lesquelles les élèves seront admis à étudier tous les genres d'ouvrages lyriques.

Les concours d'opéra et d'opéra comique resteront néanmoins distincts ; mais il appartiendra au Comité d examen des classes de déclamation lyrique d'admettre les élèves à concourir soit en opéra, soit en opéra comique, soit dans les deux genres.

Par décret et arrêté en date du 26 novembre, la classe d'ensemble de diction lyrique créée au Conservatoire national par décret du 3 février 1906, est supprimée et remplacée par une classe d'esthétique d'art lyrique obligatoire pour tous les élèves des classes de déclamation lyrique.

Un avis paraîtra prochainement au *Journal officiel* pour connaître le délai pendant lequel des candidats à cette chaire pourront déposer leur demande au secrétariat du Conservatoire.

OPÉRA. — On nous annonce comme fort possible la prochaine nomination, comme Directeur de l'Opéra, de M. Albert Carré, qui aurait pour successeur, à l'Opéra-Comique, M. Porel.

Hotel Drouot. — On a vendu quelques documents historiques sur Paris, assez curieux pour être signalés, entre autres :

Plusieurs pièces collectives où l'on remarque des signatures de compositeurs de musique et chanteurs : *Manuel Garcia*, *Catalini*, *Rossini*, *Halevy*, *Thomas*, *Cherubini*, *Catel*, *Paër*, *Boïeldieu*, *Kreutzer*, *Le Sueur*, *Hérold*. Ces pièces ont été obtenues pour 10 francs.

Une lettre signée par *Lainez*, *Cavaïlhès*, *Rey*, *Rousseau*, *Lays* et *Vestris*, artistes du Théâtre des arts (ci-devant Académie de musique), au Directoire exécutif (20 frimaire an IV) ;

Ils rappellent que le gouvernement a toujours reconnu l'utilité de l'Opéra et a accordé une subvention mensuelle de 30.000 livres.

Vu la progression des dépenses, ils demandent l'augmentation de cette subvention.

Cet important document a été payé 33 francs.

59 pièces concernant le théâtre de l'Opéra-Comique. Dossiers curieux provenant des papiers de Pixérécourt ; lettres de Dupaty aux artistes ; lettre de l'architecte de Gurchy sur la reconstruction de l'Opéra-Comique ; délibérations des artistes de théâtre (4 vendémiaire an IV), pour l'acquisition des boutiques faisant le pourtour du théâtre de l'Opéra-Comique, etc. Le lot a été vendu 39 francs.

Les plans, mémoires de travaux, correspondance, etc., la plupart relatifs aux suites de l incendie de la salle Favart, ont été payés 11 francs.

Dans une vente d'objets d'art anciens, un clavecin en acajou orné de bronzes dorés et ciselés de style Louis XVI, a été adjugé à 1,089 francs. — H. R.

— On nous prie d'annoncer que les concerts Sechiari, dont toute la presse a été unanime à constater les brillants débuts, quittent le Kursaal de l'avenue de Clichy.

Ils reprendront très prochainement dans une salle mieux appropriée au caractère de ces concerts.

Le Gérant : A. Rebecq.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

L'Ancêtre

Drame Lyrique en 3 Actes.

Imprécations de Nunciata

(ACTE II)

Paroles de
L. AUGÉ de LASSUS

Musique de
C. SAINT-SAËNS

Moderato.

CHANT. PIANO.

ad lib. NUNCIATA.

C'est à moi de parler, à moi qui suis l'aieule! Et je parlerai seule!

a Tempo Modto

Hommes! femmes, debout!

fp *f* *ff* *p*

N. Ce fils, je le soumets à votre juge-

N.
_ment Qui l'ac_cu - se?

SOPR. et CONT.
Per_son_ne!

TÉNORS.
Per_son_ne!

BASSES.
Per_son_ne!

cresc.

N.
En tous lieux où le nom de Le_an_dri ré

p

N.
_son_ne Di_tes-moi si l'é_cho ja_

_mais Hé_site à vous ré_pondre honneur! bonté!

vaillan _ _ ce! Pas un cri _ me!

SOPR. et CONT.

Ja_mais! Pas

TÉNORS.

Ja_mais! Pas

BASSES.

Ja_mais! Pas

f

m.g.

Ped.

Pas u_ne dé_fail_lan _ ce!

un! Ja_mais! ___

un! Ja_mais! ___

un! Ja_mais! ___

sf

Andante.

senza rigore.

NUNCIATA.

dolce.

Il é_tait bon à ma vieil_les_se Il sou_te_nait mes pas trem_blants_ Il met_tait mon âme en li_es_se Il em_bras_sait mes che_veux blancs_ Ils l'ont tu_

_é A_vec lui tout s'ef_face et

p Ils. l'ont tu_é

p Ils l'ont tu_é

p Ils l'ont tu_é

tom_be Ceux là qui dor_ment dans la tom_be Il de_vait me le ren_dre_

cresc. **string.**

tous___ C'é_tait la re__van_che cer_tai_ne! Il a_vait la mi_ne_hau-

p

dim e rit.

_tai_ne, Mais que ses re_gards é_taient doux!___ *p* Ils l'ont tu_

p

N. _é! Près de lui plus de plainte à

SOPR. et CONT. *p* Ils l'ont tu _ é!

TÉNORS. *p* Ils l'ont tu _ é!

BASSES. *p* Ils l'ont tu _ é!

cresc.

N. mè _ re, Et fi_an _ cée, ——— é_pouse ou mè _ re, Je re_vi_

p *cresc.*

N. _vais ——— des jours ai_més! Il é _ tait l'au _ ro _ re pre_miè _ re Il ver _

mf *dim.* *p*

dim.

N. _sait sa bel _ le lu _ miè _ re Sur mes yeux qu'il au_rait fer _ més

dim. *pp*

Ils l'ont tu - é! C'est
cresc.
Ils l'ont tu - é!
Ils l'ont tu - é!
Ils l'ont tu - é!
cresc.
fp
Ped.
bien! Nous lui fe - rons de sain - tes fu - né -
- rail les J'ap - pelle au - près de
lui les vi - vants et les morts, Et pour ven -
Poco a poco string.

N. _ger le fils de mes en _ trail les.

N. Comme un ser_pent je me dresse et je mords!

cresc.

Allegro.

N. Guerre aux Pié _ tra Né_ras!

f *sf* *p*

N. Guerre et mort!

SOPR. et CONTR. *ff* Guerre aux Pié_tra-Né _ ras.
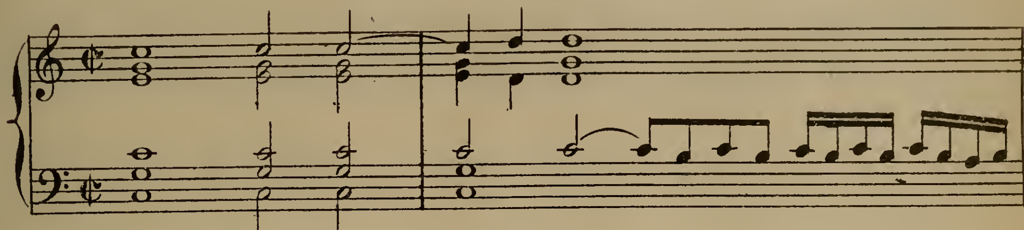
TÉNORS. *ff* Guerre aux Pié_tra-Né _ ras.
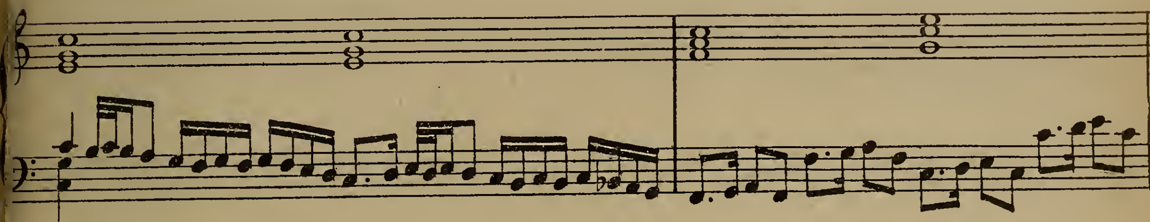
BASSES. *ff* Guerre aux Pié_tra-Né _ ras.

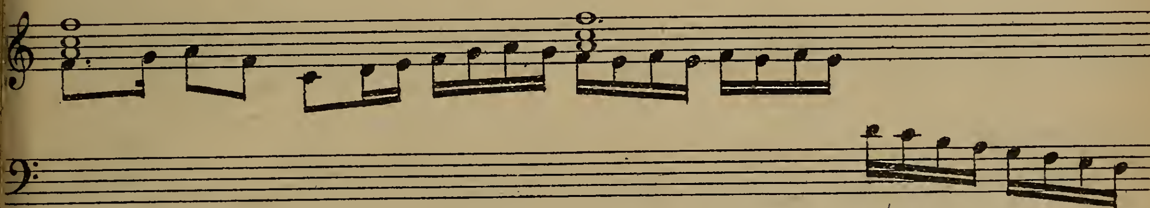
f *ff*

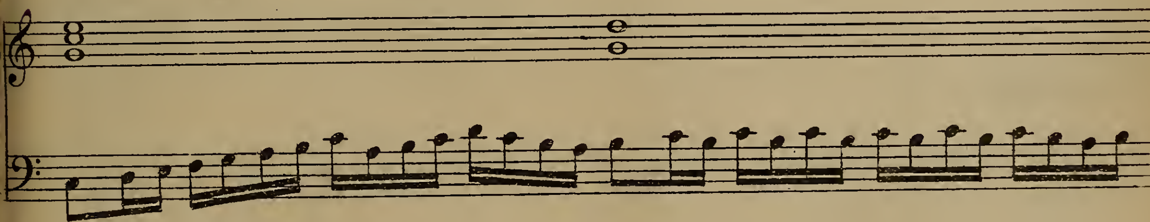
Toccata per Organo

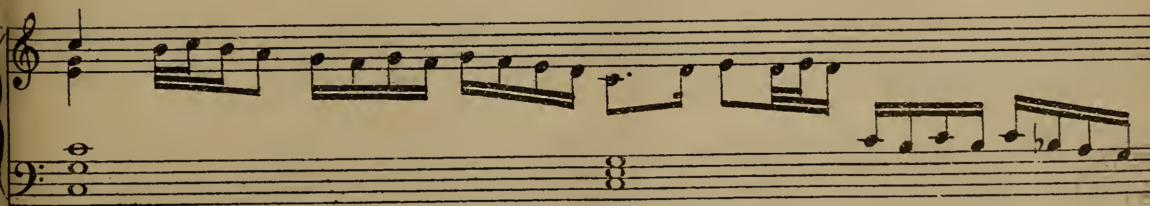
Girola mo Diruta
né en 1593

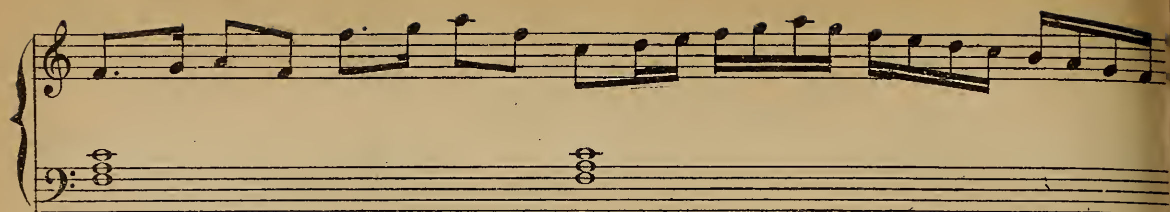


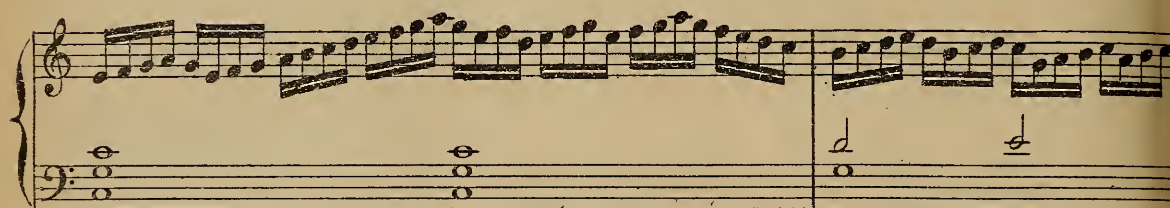


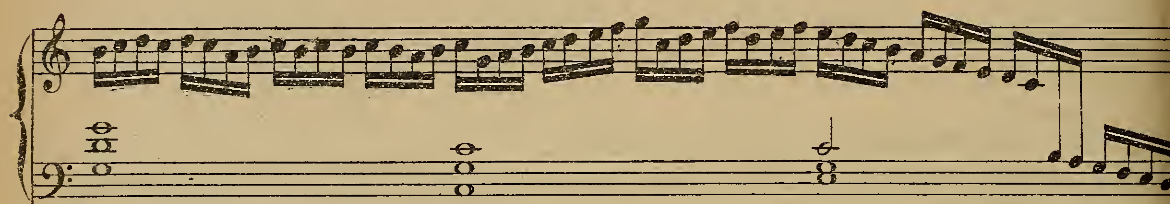


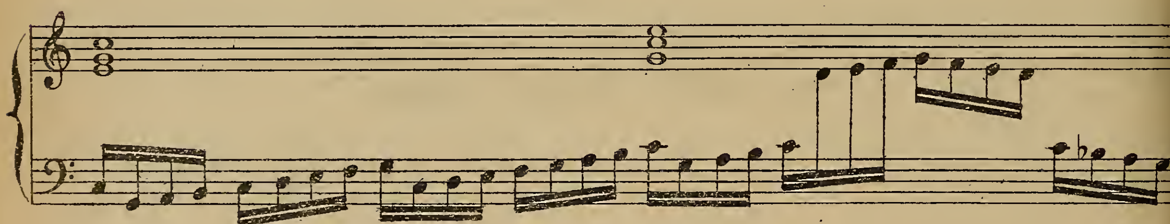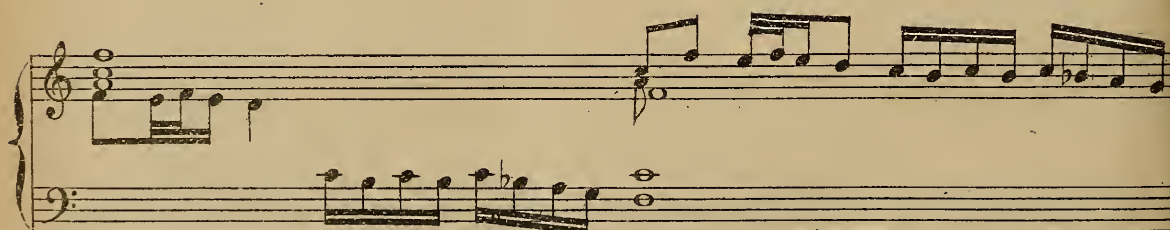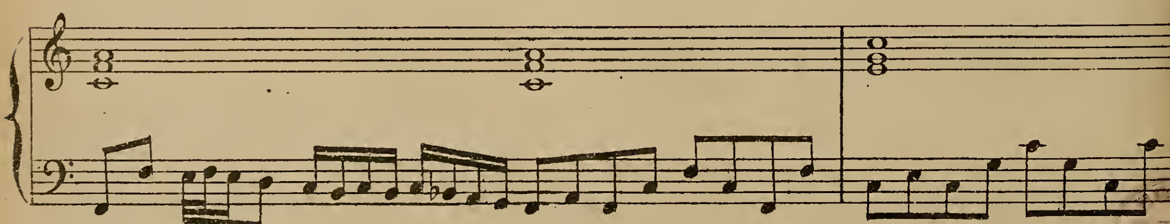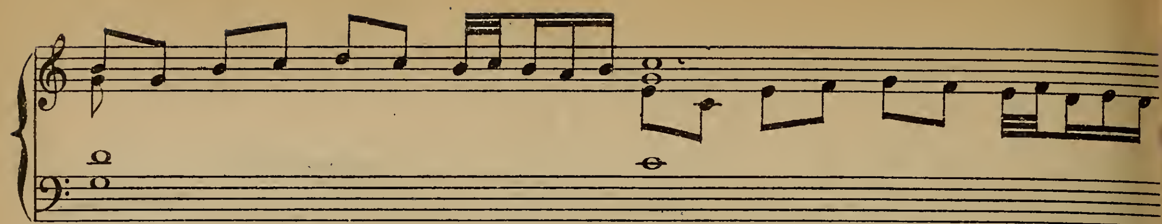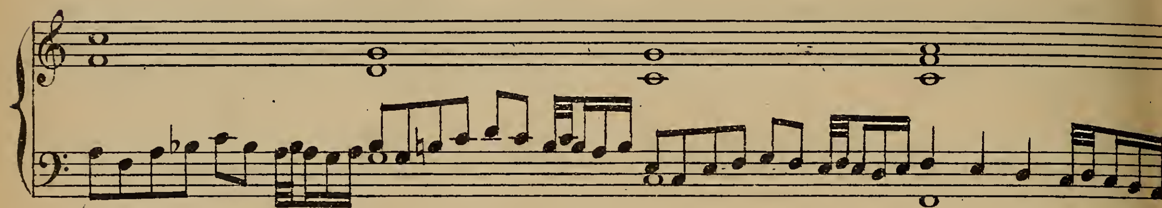




















Supplément
à la
Revue Musicale
du 1er Avril 1906.

Thamara

par

Bourgault Ducoudray

Publié avec l'autorisation de Mr. Grus, Éditeur, place St. Augustin.

RIDEAU. (Des femmes dansent. D'autres femmes accompagnent avec le «Dayèréh» et le «Dombèque».)
La danse est commencée quand le rideau se lève.

And^no con moto.

mf *p*

RIDEAU.

f *p*

mf bien chanté.

f *pp*

Animez peu à peu.

p

Poco ri - te - nu - to.

8

A - ni - mez peu à peu.

8

Poco ri - te - nu - to.

A tempo.

ff *p* *ff* *pp*

ff

pp

Ralentissez

chantez.

peu à peu.

smorzando.

pp

p

And^no con moto.

Très passionné.

Pendant le chant et la danse, Nour-Eddin s'éveille peu à peu. Les femmes s'empressent autour de lui.

f

poco dim.

più forte.

sf *sf*

dim.

Poco rit.

p

And^te non troppo.

Sop. et Mezzo-Sop. (Choristes d'élite.)

mf

rythme traînant. *cresc.*

O maî _ tre de . toutes

And^te non troppo.

f

p

Ped.

cresc.

cho - ses, Loin_ du so_leil_ dé_vo_rant___ Pour

te charmer sont é_clo - ses Les jeunes fleurs de_

cresc.

l'I - ran___ Et tes éscla_ves heu_reu - ses,

Ped.

m.g.

poco rit. a Tempo.

Ver_sent sur tes pâ_les mains___ Le parfum des tu_bé_

a Tempo.

suivez.

poco cresc. — più cresc.

_reu _ _ ses, Des ro _ ses et des ___ jas' _ mins ___

poco cresc.

sf

p — Lè _ ve ta som _ bre pau_piè _ re, — cresc. — Fais é_tince_ler

p — cresc.

sur ___ nous — Ton regard plein de lu _ miè _ re

mf

cresc. — Con_quérant_ ter _ ri _ ble — Cédez un peu. — p — et ___ doux ___

cresc. — p

A tempo.

La vic_toire est ta maî _ tres - - se

p dolce. Poco rit. Pressez. cresc.

Mais ton cœur n'est - il point las De

cresc. molto. rit. un peu élargi. pp

cet _ te sanglante i - vres - se Et ne

rit. pp un peu élargi.

nous re_viens - tu pas?

chantez. riten. e smorz.

Récit.

NOUR EDDIN. (avec lassitude.)

mf *pp*

Ah! laissez moi. vos chants ont fait s'enfuir un rê _ ve

mf

Redoutable et char_mant

(il se lève.)

p dolce expressivo.

Fallait-il l'abréger, l'heure déjà si brè _ ve De mon eni _ vre _ ment?

suivez.

p

And^no con moto.

(Très accentué, avec une expression dramatique.)

Bel _ le d'une beauté fa _ ta _ le U _ ne fem _ me venait vers

p

cresc.

moi___ U_ne fem_me, au visa_ge pâ_ _le Et mon

Un peu moins vite.

(Très doux, avec séduction)

cœur frissonnait d'é_moi___ Ouvrant les bras___ la char_me_

cresc. pp

res se, Marchait ain_si___ lente et sans bruit___ Ses yeux,

rit.

doux comme u_ne ca_res_ _se, Etaient profonds___ comme la nuit___

rit. chantez. pp

a Tempo.

cresc.

Et sur cet_te pâ _ leur mor _ tel _ le, E _ cla _

p

p

(ardemment.)

_tait, ô char _ me puis _ sant Sa lèvre amoureuse et cru_

cresc.

_ el _ _ le Rou _ ge comme u_ne

f

fleur de sang

animez.

Et sous cet _ te lè _ vre de flam _

Lento.

Très soutenu.

— me, Je sentais ma lè - vre brûler — Et dans un lent bai

suivez.

rit e smorz. a Tempo.

- ser — mon — â - me S'ex - ha - ler —

p pp

(comme à lui même.)

La vi-si-on s'ef - fa - ce Trou-blant d'u - ne

Ped.

(doux.)

va - gue me - na - ce Des sou-ve - nirs —

mf suivez. pp

Elargi. Lento.

pleins de dou - ceur

Elargi. *dim.* Lento. *pp*

LES FEMMES. Andantino.

Au char - me fuy - ant d'un rê - ve

Andantino. *p*

N'a - bandon - ne pas ton cœur Vers toi notre voix s'é -

- lè - ve Sois nous clé - ment ô vain -

suivez. *pp*

Animez légerement.
mf
_queur
Par des visions ja_lou_ses
mf
cresc.
En vain tu se_rais trou_blé
Tempo 1°.
pp
Cher _ che par_mi tes é
Tempo 1°.
pp
_pou _ ses
L'ou _ bli d'un songe en_vo_
pp
_lé,
Cher _ che par_mi tes é_
poco cresc.

-pou - ses ___ L'ou - bli d'un songe
p rit. Mimique des danseuses pendant cette ritournelle et le chœur précédent.
en - vo - lé ___
p suivez.
pp
Più lento.
mf
piu rit. Très expressif.
p
All° moderato.
pp
cre - scen - do.
mf

Supplément
à la
Revue Musicale
du 15 Avril 1906.

Astarté
(Fragment)
par Xavier Leroux.

Publié avec l'autorisation
de MM. Emile Leduc, P. Bertrand & Cie, Éditeurs,
Propriétaires pour tous pays.

PHUR

f

Cette ville est à toi,__ prince, vainqueur, seul maî _

pp

P.

_ tre!

S.

pp

Ah! ________________ Ah! ________________

C.

pp

Ah! ________________

T.

pp

Ah! ________________ Ah! ________________

B.

pp

Ah! ________________ Ah! ________________

pp

P.

La victime t'at_tend; son pa_

MS.

C.

T.

B.

pp

P.

_lais, le voi _ ci!

S. p Ah!

C. p Ah!

T. p Ah!

B. p Ah!

Ces por_tes vont s'ou_

Ah!

Ah!

Ah!

pp

pp

_vrir... Omphale va pa_raî _ tre!

f

El_le-même, Astar _ té

p

Ah!

p

Ah!

p

Ah!

p

Ah!

p

P. S. C. T. B.

la livre à ta mer - ci!

HERCULE

ff

Ompha - le! Ompha - le!

sffz

Hercule fait un mouvement. — Phur s'éloigne et disparaît.

sffz

Dim. molto.

SCÈNE II

Les portes s'ouvrent. Omphale paraît, voilée, et descend lentement vers Hercule.

Lent, avec charme.

ppp

8a bassa

pp

p

mp

Dim.

HERCULE

mf

Ah! je te tiens en - fin, monstre exécrable!

pp

Tu vas donc expier tes forfaits, misé - rable!...

mf

Que de vierges, de jeunes hommes fiers et beaux Dont la mort fut ton œuvre et ré - clame jus - ti - ce!...

Dim.

He.

Ton corps luxurieux sera mis ___ en lambeaux. Oui, je vais ___ à Ves_ta t'of_ _frir ___ en sacri_fi _ ce.

Il tire son poignard.

Avec charme.

pp

Mais ce vi_sa _ ge im_ _pur, qui causa ___ tant d'é_moi A tant de faibles cœurs ___ entraînés à leur per _ _ te, Je veux d'abord le contempler. ___

mf

sfz

Oui, certe... Je puis le voir sans crainte.

Al _ lons, o _ bé _ is - moi!

Cresc. molto.

Dim.

Cresc.

Sur le geste impérieux d'Hercule, Omphale lentement fait tomber son voile.—Devant cette merveil-leuse beauté, Hercule reste éperdu, extasié.

8a

sfz

sffz

Dim.

p

OMPHALE, s'avançant sur Hercule qui recule devant elle.

Lentement, très contenu.

ppp

Oui, c'est moi, —

Rit. molto.

Lentement, très contenu.

p

Dim. molto.

ppp

O. c'est bien moi qui suis la reine Om_pha _ le!..

ppp

Cresc.

O.

ppp

Je suis ce monstre horrible, e_xécrable, o_di_

M.G.

eux, L'épou_van_te de l'u _ ni _

Expressif:

_vers et son scan _ da _ le. Et ma seule

mf

existen_ce est un ou_trage aux Dieux! Frap _

mf *Cresc.* *f* *sffz*

_ _pe, voi_ci mon sein,

p *p*

Expressif.
(Douloureusement et avec affectation)

pp *ppp*

qu'attends-tu?... pu_ri_fie L'air qu'en le res_pi _ rant je souil _ le;

O. *mf* prends ma vi _ e Puis _ que c'est ton dé _ sir: *sfz*

mf *sfz* *sfz*

O. *f* Frap _ pe!

HERCULE

Lento.

mf Les

Dim.

Lento.

p *Dim.* *ppp*

He. monstres à qui jadis j'ai fait la guer _ re, O suprême splendeur,

pp *mf*

He. ne te ressemblaient guè_re.

Appassionato.

mf *f* *ff*

O vi_van_te mer_veille! O chefd'œuvre im_pré_vu, Tel que les

pp *Cresc.* *f*

yeux humains n'en a_vaient ja_mais vu!

Allegro molto.

sfz *f*

mf

Moi, por_ter la main sur Om_pha_le?

ff

He. Hor_reur!

Allegro appassionato molto.

ff *sfz* *Sempre dim.*

He.

mf

Comment veux-tu que j'o _ se Transper _ _ cer cet _ te gorge a _ do _ ra _ ble _ ment ro _ _ se? *p* Qui

Expressif.

donc serait assez barba _ _ re pour broyer Ce corps char _ _ mant, cette a _ do _ ra _ ble fi _ gu _ _ _ re,

String.

p *f* *mf*

mf

Et pour ensanglan_ter l'or · de ta cheve _ lu _ re?

pp *Cresc.*

f

Puis_sent les Dieux_ me foudroy_er

f *sffz* *f*

mf

Si je dé_pa _ rais d'u _ ne seule é_gra_ti _ gnu -_ re Ton clair vi_

Appassionato molto.

p

_ sa _ ge ou ton sein au di _ vin contour,

sfz

He. *f* Où — ton beau flanc pé — tri par la main — *Dim.*

He. de — l'Amour! — *p*

Expressif. *mf* *Cresc.*

sfz

Allegro moderato, espressivo.

f

HERCULE (avec désespoir.) *f*

Mais comment ce vivant tré_sor, — ce pur mi _ ra _ cle De

f *sfz*

He. grâce — et de — beau_té, sert - il de ré_cep _ tacle Aux

vi _ ces monstru _ eux, aux dols, ___ aux trahisons?..

f

ff

8a

Rit.

ff Dim.

OMPHALE **Andante.**

Expressif.

pp

Ah! Je le vois, de lâ _ ches enne _ mis T'ont por_

Andante. (Les noires valent les blanches qui précèdent)

pp

_ té con _ tre moi ___ la calomnie in _ fâ _ me! ___ Mais quels sont-

mf

p

- ils, tous ces cri _ mes ___ que j'ai com _ mis, ___ Ces for_faits ___ at _ tes_

Cresc.

sfz

mf

O.

_tant la noirceur de mon â _ me? — Est - ce ma faute à moï, si la Divini_

_té M'a fait — le don fa_tal d'une ra _ re beau_té;

Dim.

Rit.

Lent.

On me dé_peint fé _ roce, — im_pure, crimi_nel _ le...

Appassionato.

Mon seul cri _ me, c'est d'être bel _ le — Et — d'être cel _ le à

String.

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les formes de la Composition Musicale

1

Sonate Op. 54 *(Beethoven)*

2

Lohengrin III, 2, *(R. Wagner)*

3

Prélude VI du clavecin bien tempéré I *(J.S Bach)*

4

5

Herr nimm mein wahr

Passion selon St. Mathieu 21 *(J.S. Bach)*

6

Sonate Op. 78 *(Beethoven)*

7

Crucifixus *(J.S. Bach)*

8

Clavecin bien tempéré II Prél. XII

9

Symphonie en Ré Maj. *(Beethoven)*

10

Symphonie en Sol Maj. *(Mozart)*

11

Symphonie en La Maj. *(Beethoven)*

12

Sonate Op. 54 *(Beethoven)*

1

Alleluia de Messie (*Hændel*)

2

Andante de la sonate en Ré Maj. (*Mozart*)

3

Mir ist so wun - der - bar, es... Sie liebt ihn

Fidelio (*Beethoven*)

4

Iphigénie en Tauride Chœur des Euménides (*Gluck*)

5

Allegro e Pensieroso Chœur N° 8 *Hændel*

6

7

Ouverture des Saisons (*Haydn*)

8

Pastorale du Messie (*Hændel*)

9

Sonate Op 14 (*Beethoven*)

10

Armide II, 3 (*Gluck*)

COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Les formes de la Composition Musicale

1

_Fi_ li quid fecisti no_bis sic? E_go et pa_ter tu_us do_len tes quae_re_ba_mus te

Quid_est quod me quae_re_ba_tis? nes_ci_e ba_tis_quia_in his quae Patris mei_sunt o_por_tet me es_se..

2

Souter Liedekens, Ps. 41 (*Anvers*. 1540)

3

The Black bird, Ancient music of Ireland (*Recueil de Bunting* 1840)

4

Ibid. Nora my thousand pleasures

5 (a) (b) (c) (d)

Choral: Komm, Gott Schöpffer, Heiliger Geist

6

7

Choral: an Wasser flüssen Babylon (*J-S. Bach* N° 3)

8

Choral Gott sei Gelobet (J-S. *Bach*, N° 70)

Snegourotchka 1,3 (*Rimsky Korsakov*)

Chanson de la Lavandière dans la Lépreuse (*Sylvio Lazzari*)

rit.

rit.

Canon à 4 Voix égales

Sur le Commandement: « Tu ne mentiras point »

J. HAYDN
(1732-1809)

Il faut ha _ ïr le men _ son _ ge! Tou_jours d'un cœur

pur la pa _ ro_le doit ê _ tre l'i _ ma _ ge! d'un cœur

Il faut ha _

pur la pa - ro - - le doit ê - tre l'i - ma - -

- ïr le men - son - - ge! tou - jours d'un cœur pur la pa -

- ge, tou - jours tou - - - jours l'i - ma - ge La Fran -

- ro - le doit ê - tre l'i - ma - - ge! d'un cœur

Il faut ha -

- chi - se est la sœur du Bien; la Fran - chise est la

pur la pa - ro - - le doit ê - tre l'i - ma - -

- ïr le men - son - - ge! tou - jours d'un cœur pur la pa -

sœur du Bien, et le rendplus ai - ma - ble! Aimons
ge, tou-jours tou - - - jours l'i - ma - ge! la Fran -
- ro - le doit ê - tre l'i - ma - - ge! - D'un cœur
Il faut ha

donc la vé - ri - té! d'un cœur pur la pa -
- chi - se est la sœur du Bien, la Fran - chise est la
pur la pa - ro - - le doit ê - tre l'i - ma - -
- ïr le men - son - - ge! tou - jours d'un cœur pur la pa -

- ro - le doit ê - tre l'i - ma - - - ge!
sœur du Bien, et - le rendplus ai - ma - ble!
- ge, tou - jours tou - - - jours l'i - ma - ge!
- ro - le doit ê - tre l'i - ma - ge!

Il faut ha_ïr le men_son_ _ge! tou_jours d'un cœur
Aimons donc la Vé_ri_té! D'un cœur
La Fran_chi_se est la sœur du Bien. La Fran_
D'un cœur pur la pa_ro_ _le doit ê_tre l'i_

pur la pa_ro_le doit ê_tre l'i_ma_ _ge!
pur la pa_ro_le doit ê_tre l'i_ma_ _ge!
_chise est la sœur du Bien, et le rend plus ai_ma_ble!
_ma_ _ge, tou_jours, tou_ _jours, l'i_ma_ge.

D'un cœur pur la pa_ro_ _le doit ê_tre l'i_
Il faut ha_ïr le men_son_ _ge tou_jours! d'un cœur
Aimons donc la vé_ri_té! D'un cœur
La Fran_chi_se est la sœur du Bien. La Fran_

_ ma - - ge! tou_jours tou - - jours, l'i _ ma_ge!

pur la pa _ ro_le doit ê _ tre l'i _ ma - - ge!

pur la pa _ ro - le doit ê _ tre l'i _ ma - - ge!

_ chise est la sœur du Bien, et le rend plus ai _ ma_ble!

la Fran _ chi_se est la sœur du Bien, la Fran _

d'un cœur pur la pa _ ro - - le doit ê _ tre l'i _

Il faut ha _ ïr le men _ son - - ge! tou _ jours d'un cœur

Aimons donc la vé _ ri _ té! D'un cœur

_ chise est la sœur du Bien, et le rend plus ai _ ma - ble!

_ ma - - ge, tou jours tou - - jours l'i _ ma - ge!

pur la pa - ro_le doit ê _ tre l'i _ ma - - ge!

pur la pa - ro_le doit ê _ tre l'i _ ma - - ge!

Choral 'Freu dich sehr, o meine Seele'
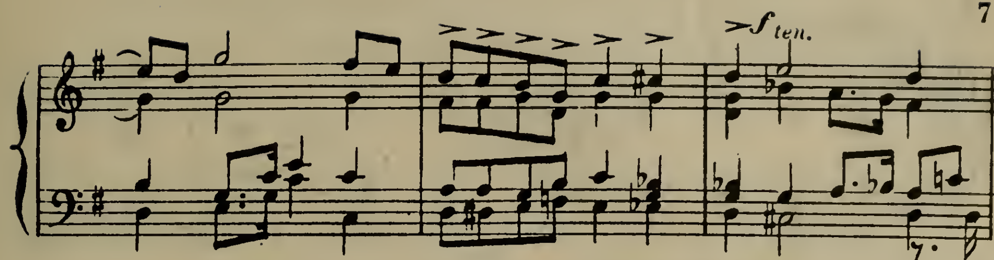
(Réjouis toi, mon âme!)

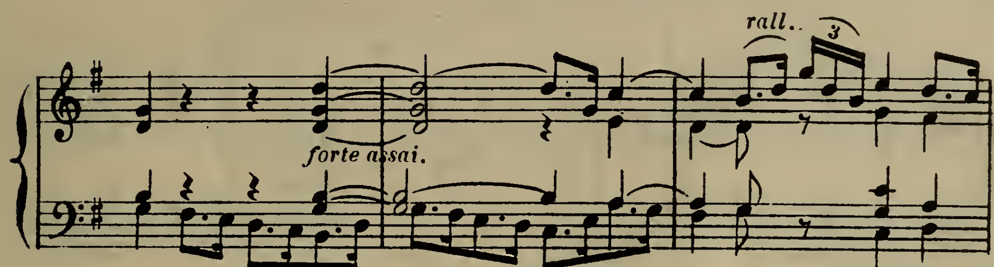
A. B. MARX
(1799-1866)
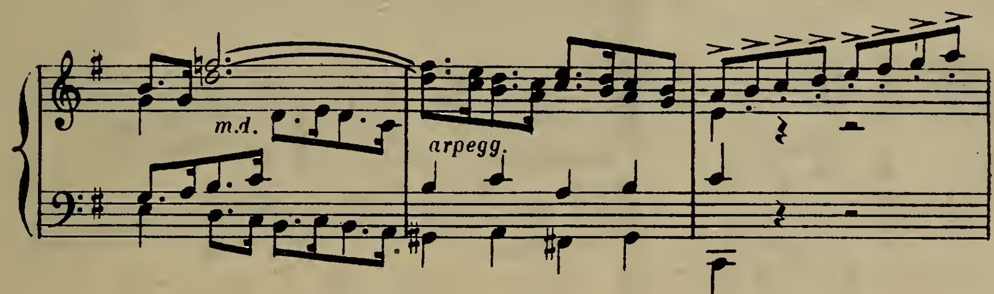
Moderato.

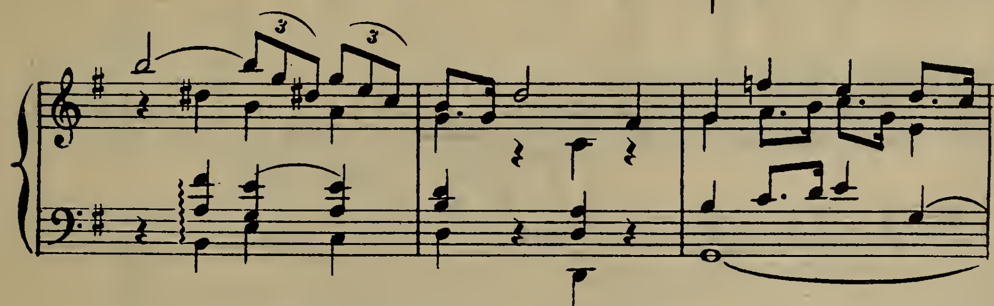
PRÉLUDE
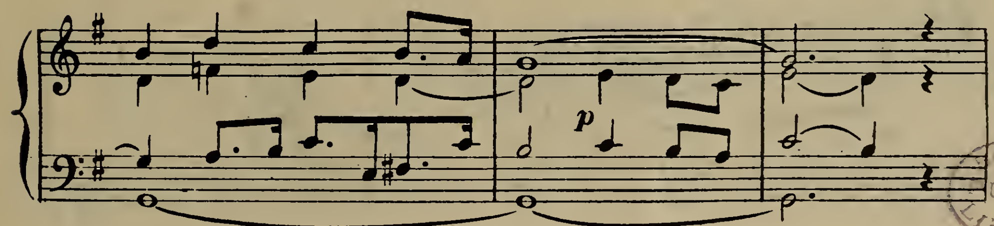
m.d. *p*


f ten.
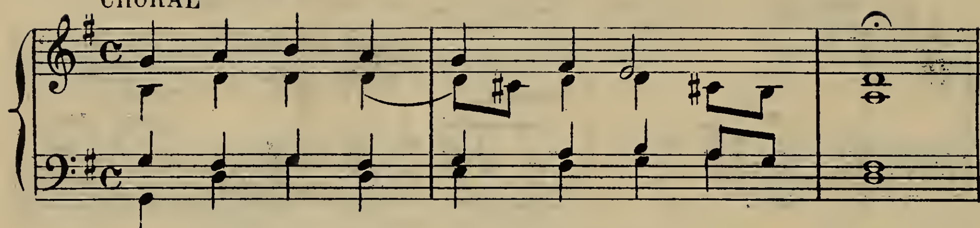

forte assai.
rall..
3

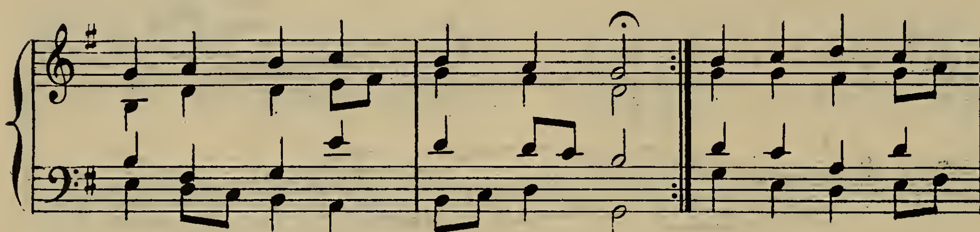

m.d.
arpegg.
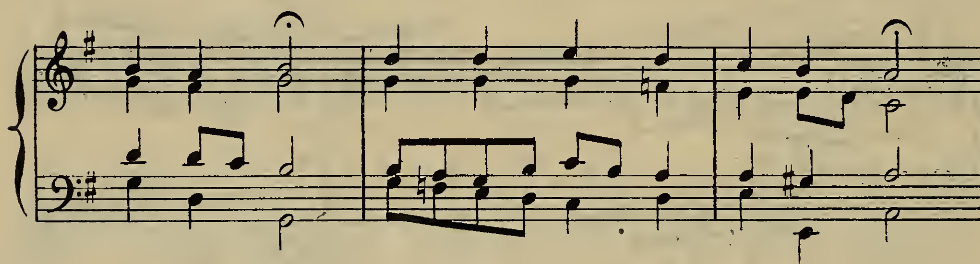

3
3

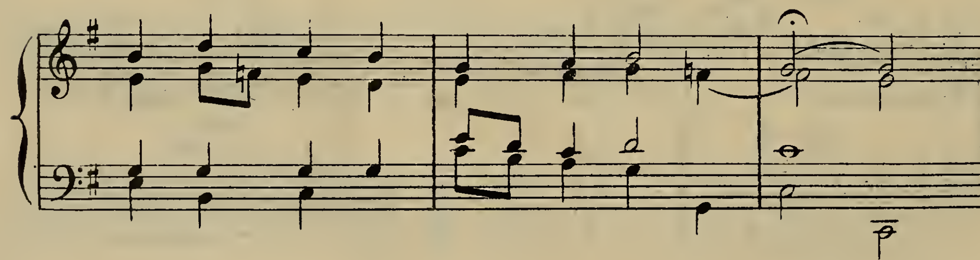

p

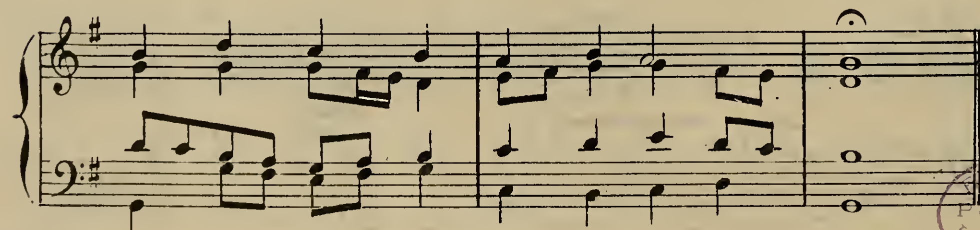
CHORAL











Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.

I _ Adagio de la Sonate Op: 10, No 1.

méthodiquement rythmé.

BEETHOVEN

Adagio molto. ♪=72

p
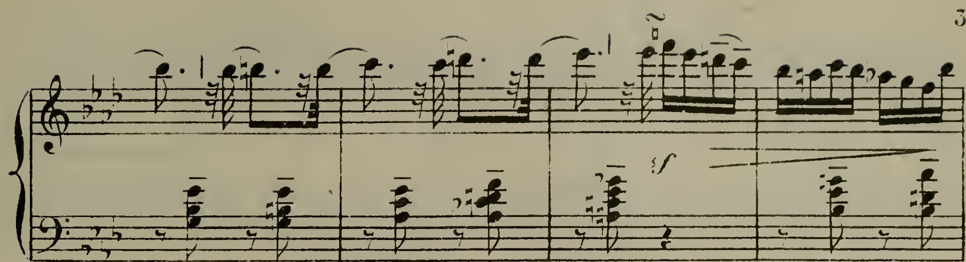
cresc.
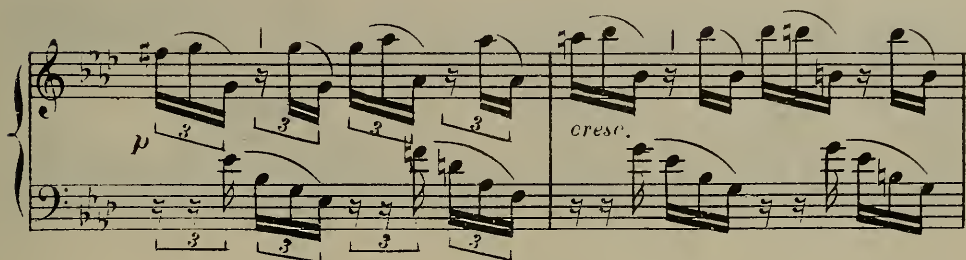
sf
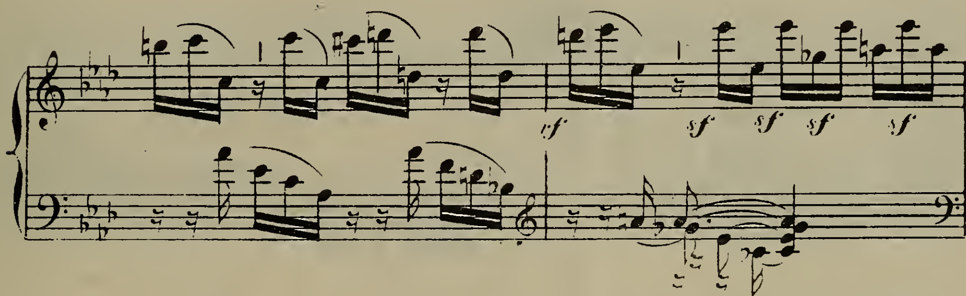
tr
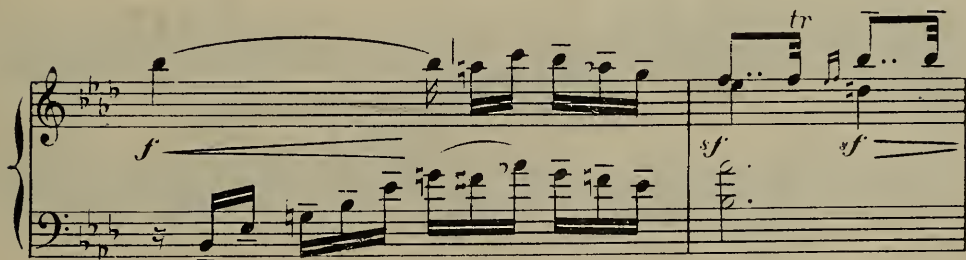
p
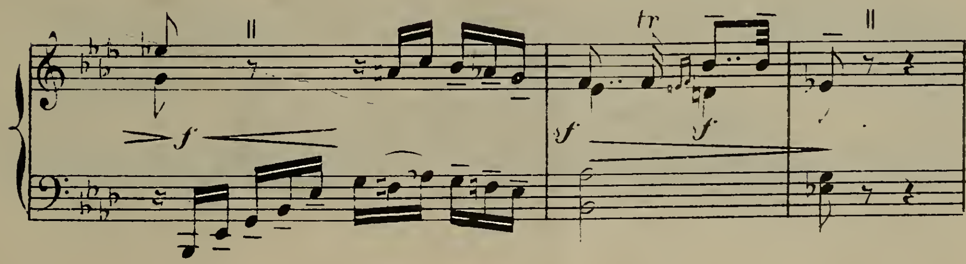
cresc.

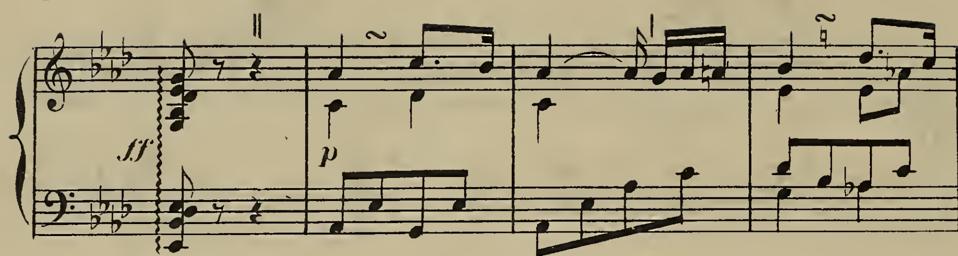

sf

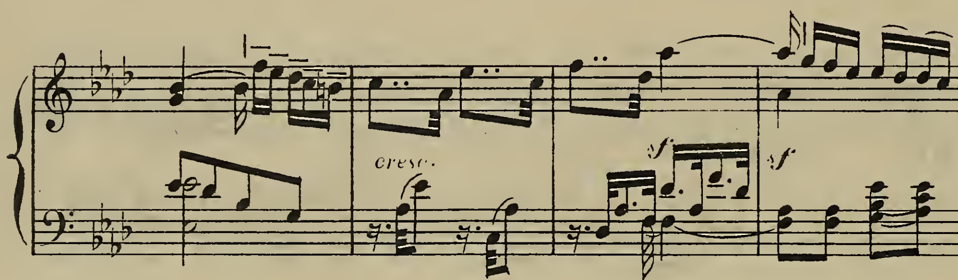

p
3
cresc.

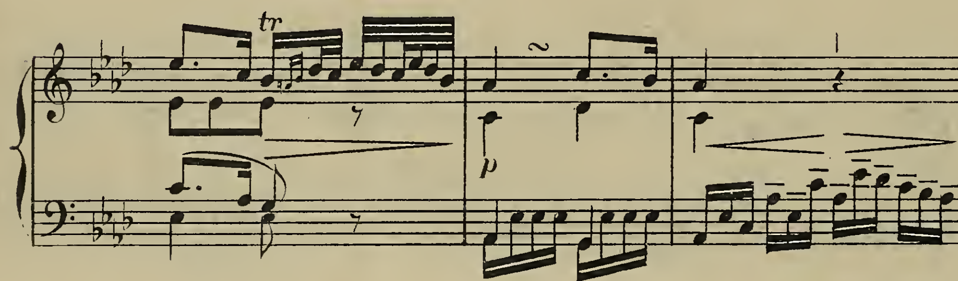

sf
sf
sf
sf
sf
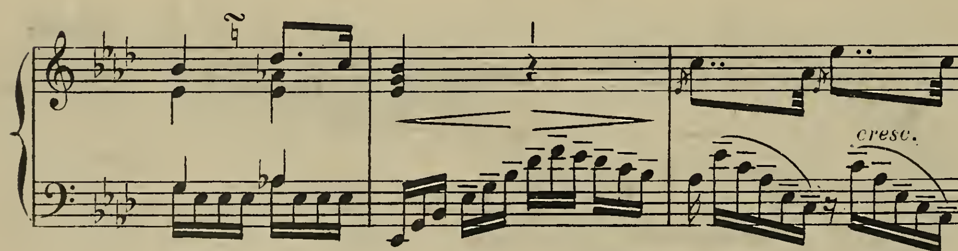

f
tr
sf
sf
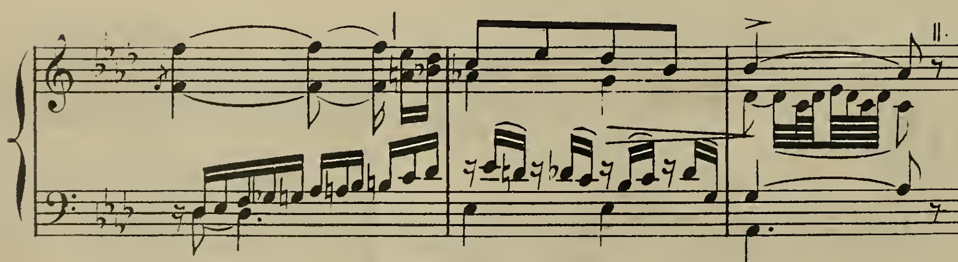

f
tr
sf
sf

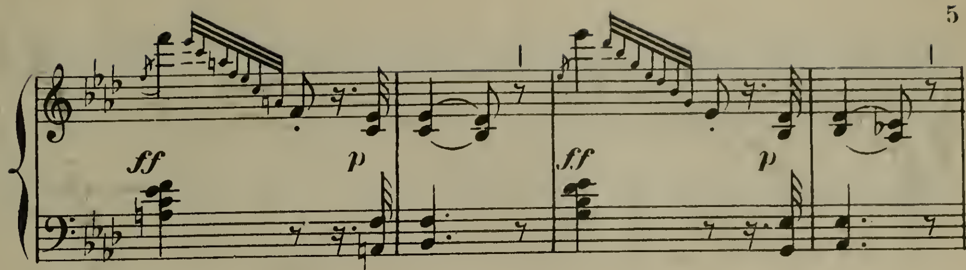

ff
p
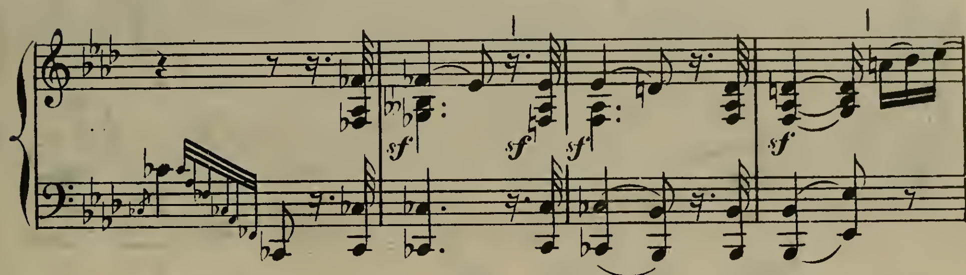

cresc.
sf
sf

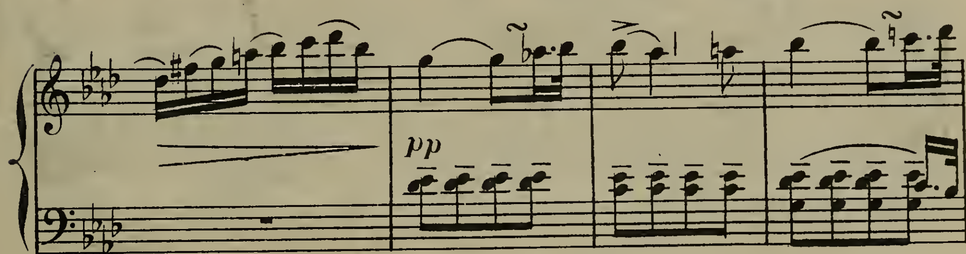

tr
p

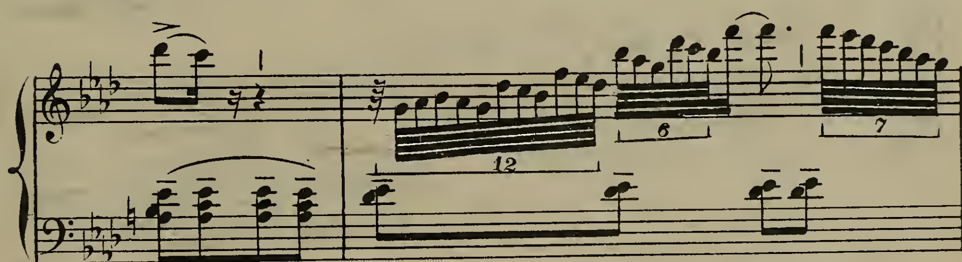

cresc.

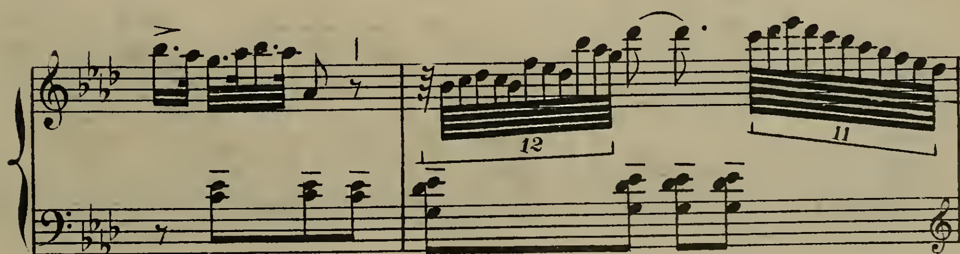



ff
p
ff
p


sf
sf
sf
sf


pp


12
6
7


12
11

cresc

sf

pp

cresc.

sf sf sf sf

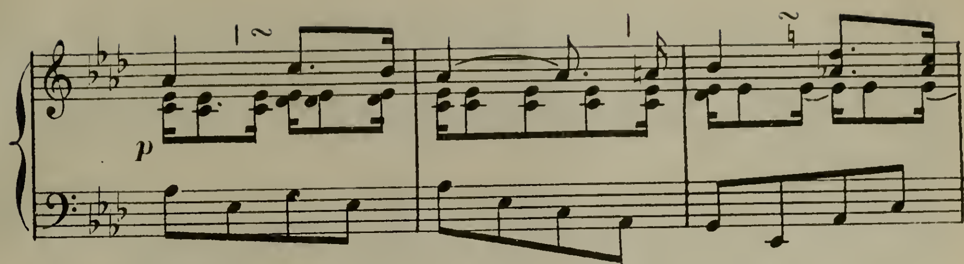
p
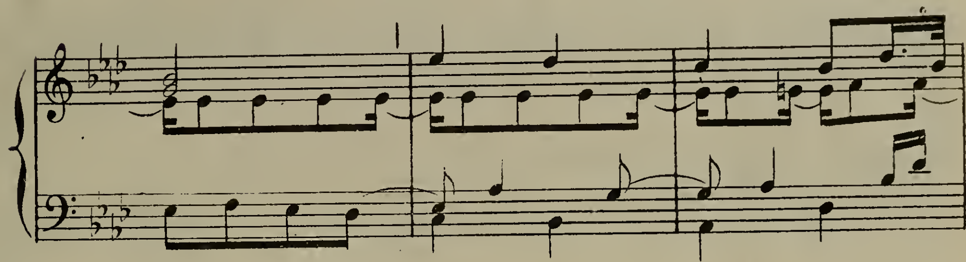
tr
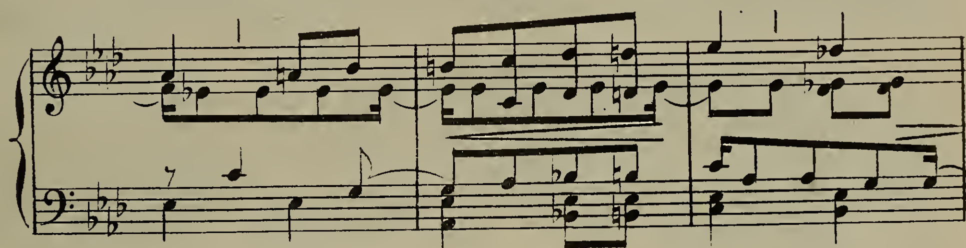
sf sf
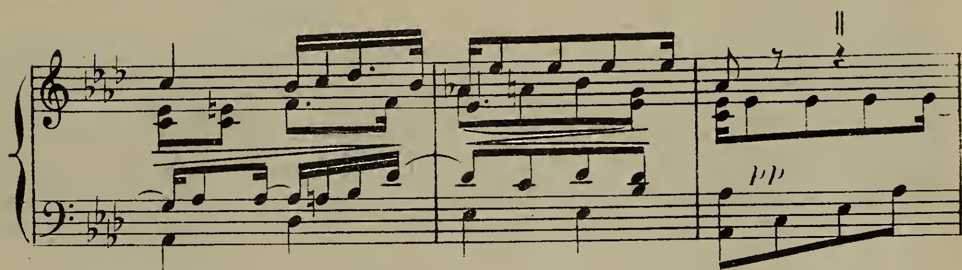
tr
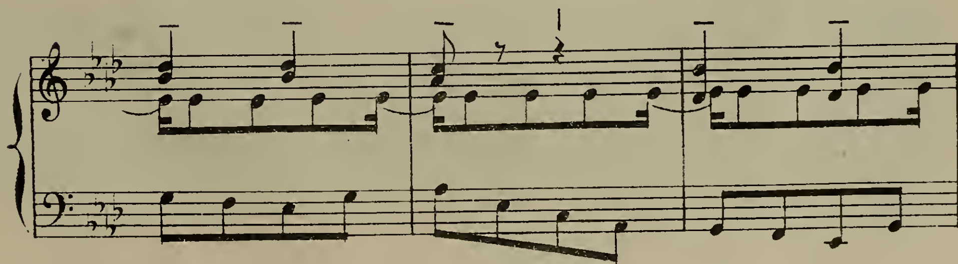
sf sf


p






pp



decresc.

pp

II _ Air Populaire Scandinave

N°154 du Recueil *NORDISKA FOLKVISOR* de J.N.AHLSTROM.

Andante sostenuto.

rall.

Paris, Imp.A.Chaimbaud et Cie,

I. Einsamen Blumen

(FLEURS SOLITAIRES)

R. SCHUMANN

Simplement.
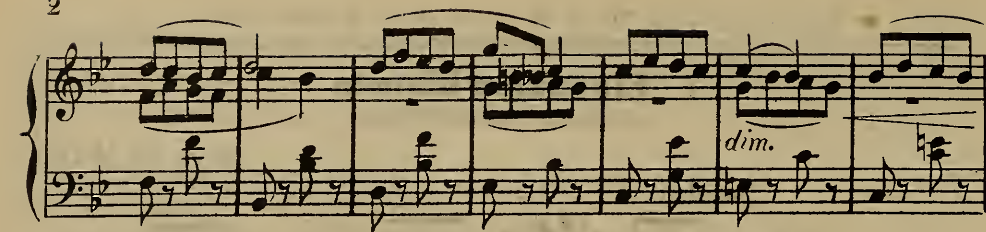
p
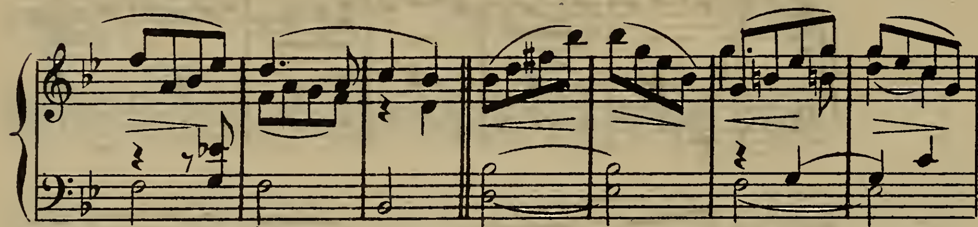
dim.
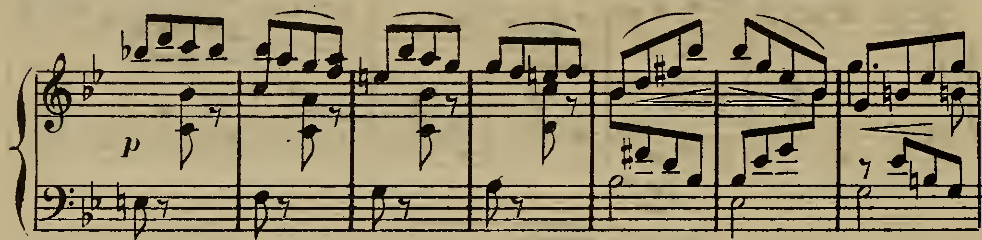
dim.
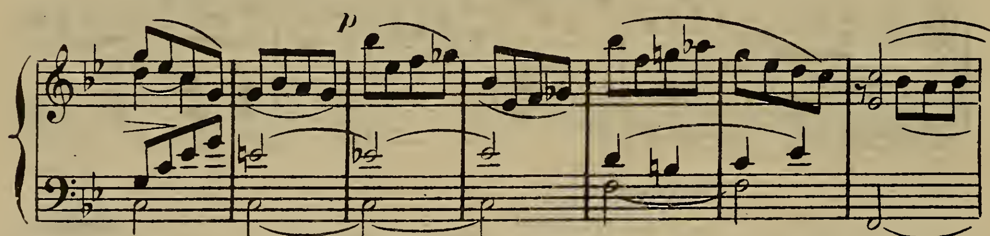
fp
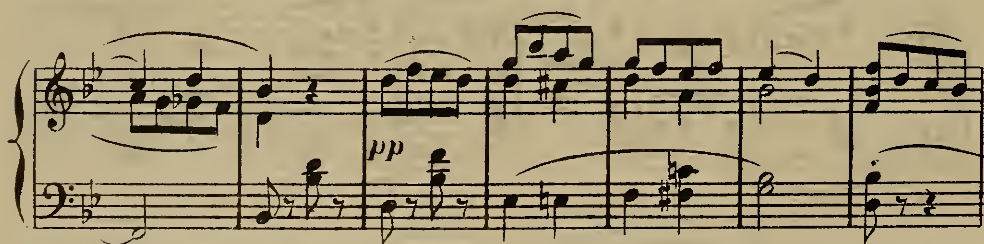
fp

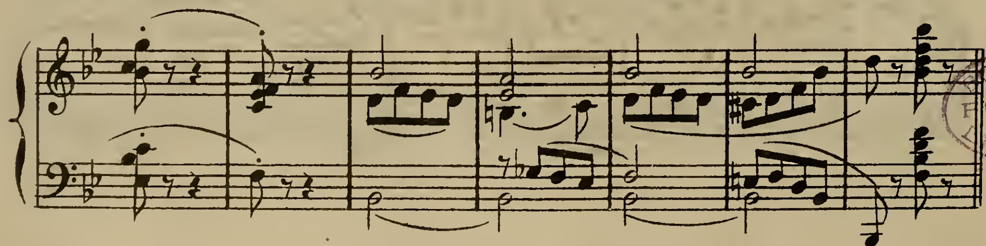

dim.




p


p


pp



II. Bittendes Kind

(PRIÈRE D'ENFANT)

R. SCHUMANN

ritardando.

ritardando.

ritardando.

rit.

III_ Erster Verlust
(PREMIÈRE PERTE)

R. SCHUMANN

fp *p* *fp* *p* *cresc.* a Tempo. *f* *f*

Paris. Imp. A. Chaimbaud et Cie.

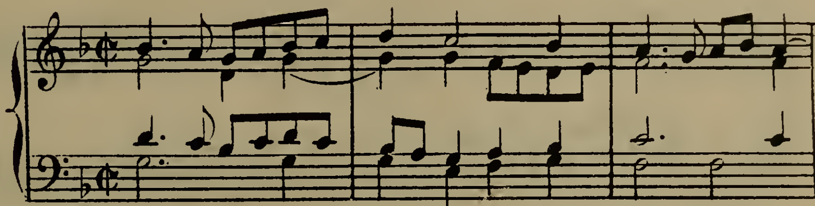
Supplément à la "Revue Musicale" du 15 Décembre 1906.
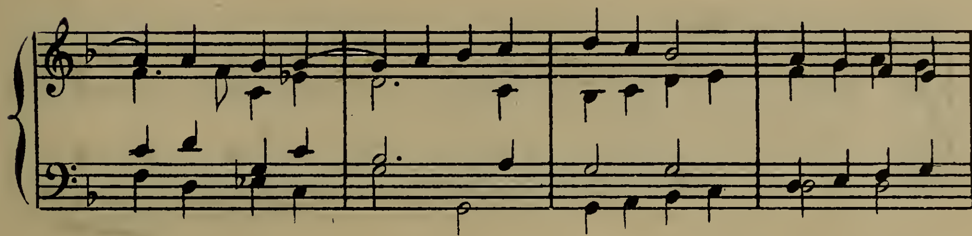
Danses du XVIe Siècle

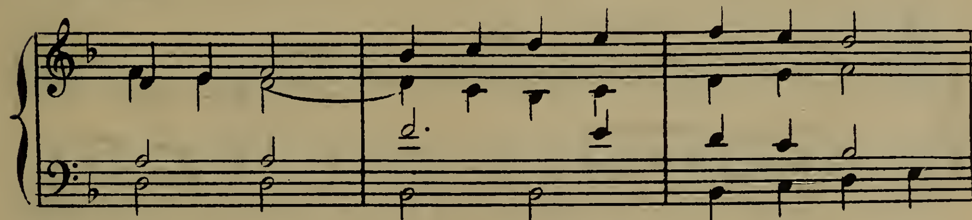
d'après le Recueil "CHOREARUM MOLLIORUM COLLECTANEA"
(1583)
Conservé à la Bibliothèque Le l R. de Berlin.

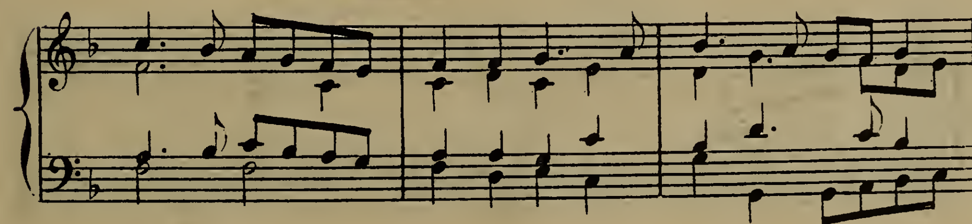
Transcription par
M. DORSAN van REYSSCHOOT
Professeur au Conservatoire de Gand

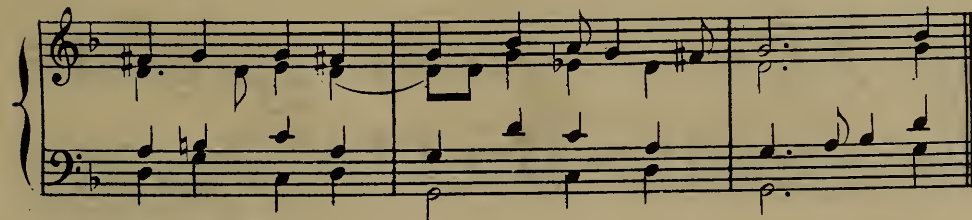
I._PASS'EMEZO D'ITALYE.
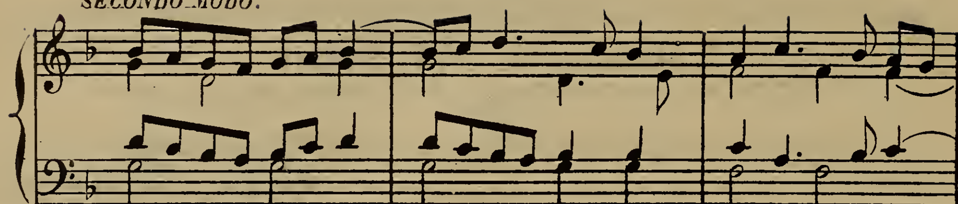




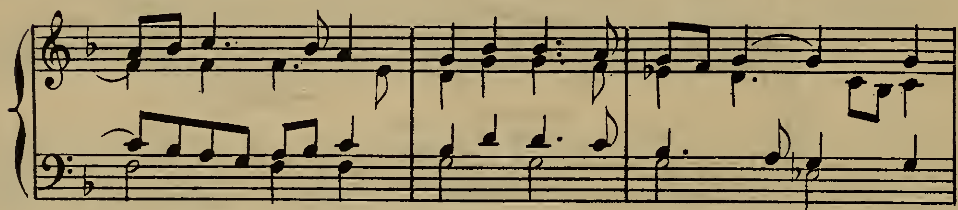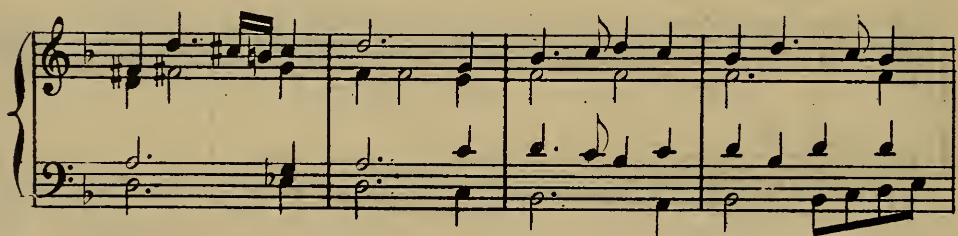




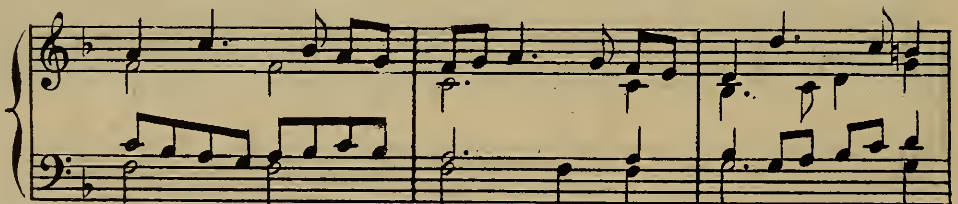


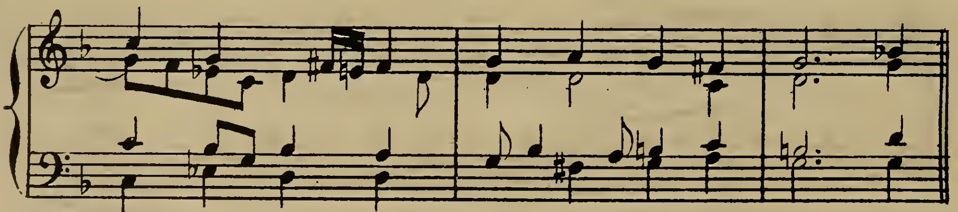
SECONDO MODO.
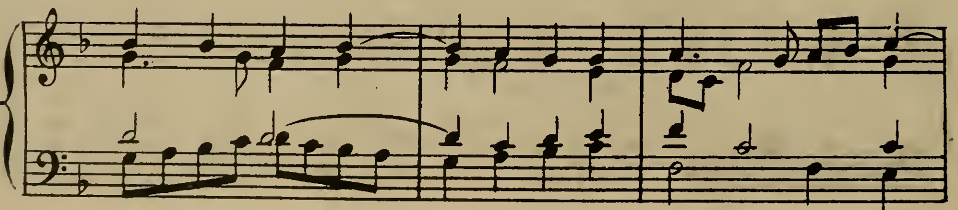


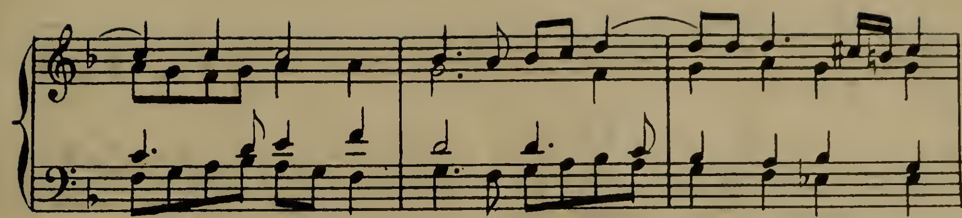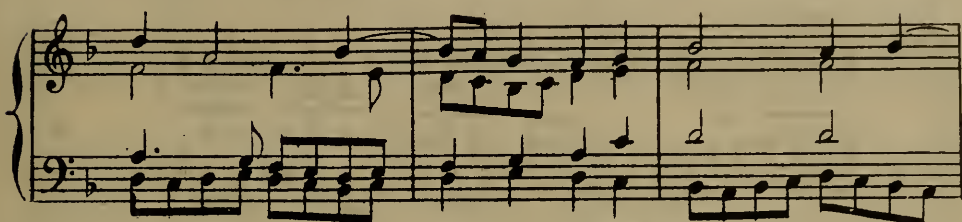




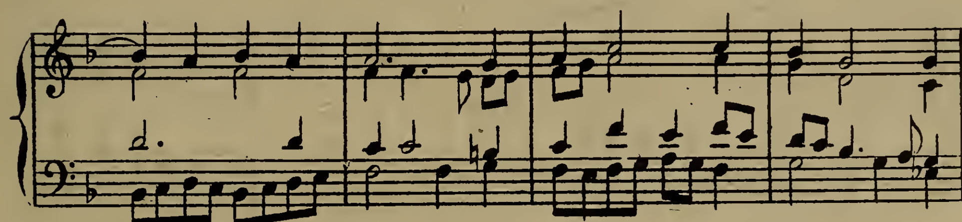


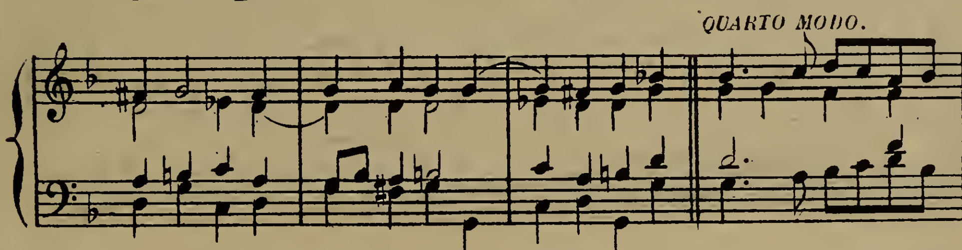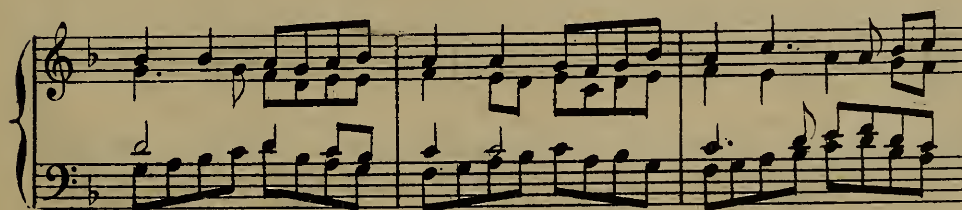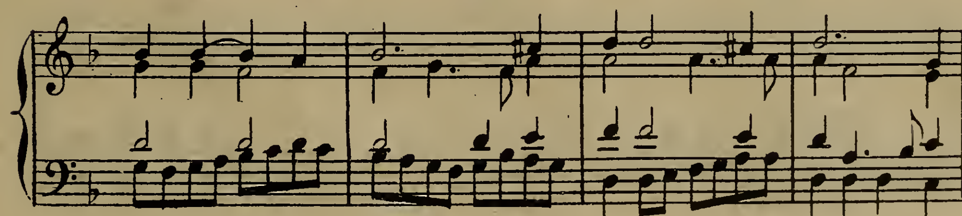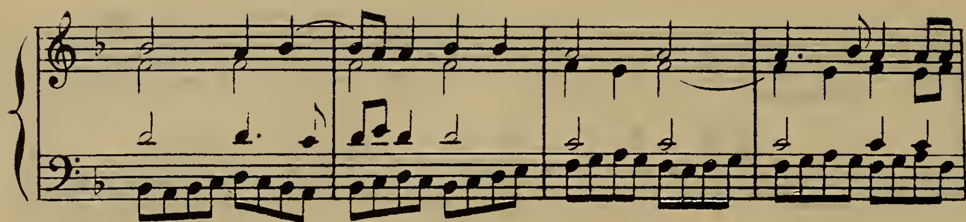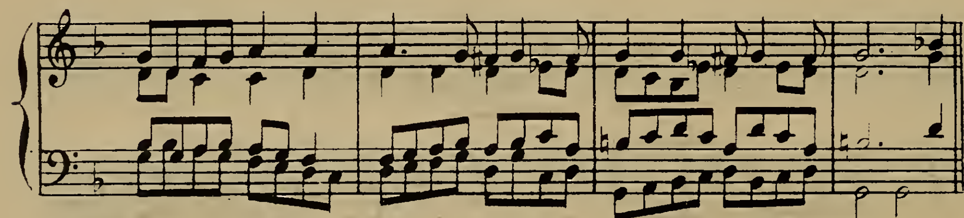











QUARTO MODO.
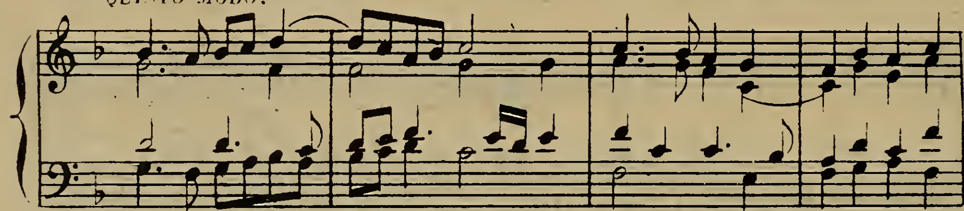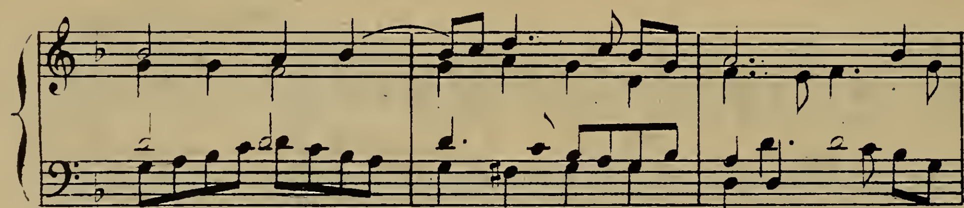




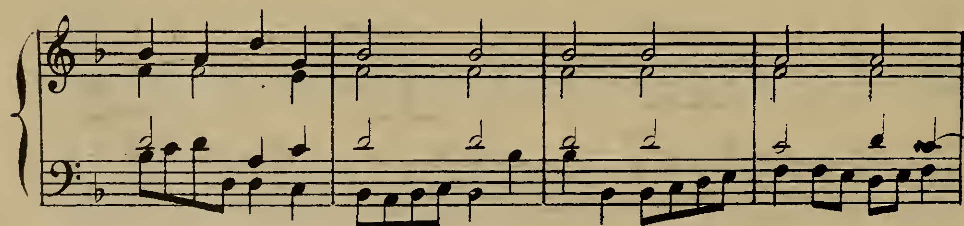


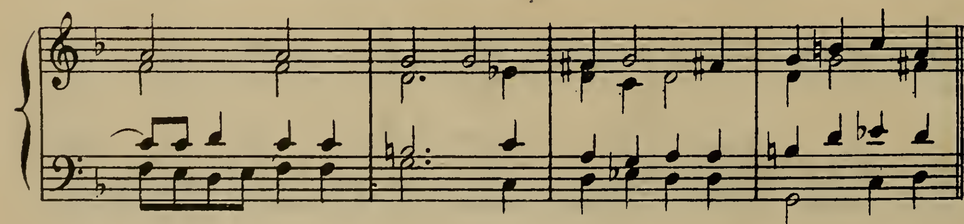


QUINTO MODO.

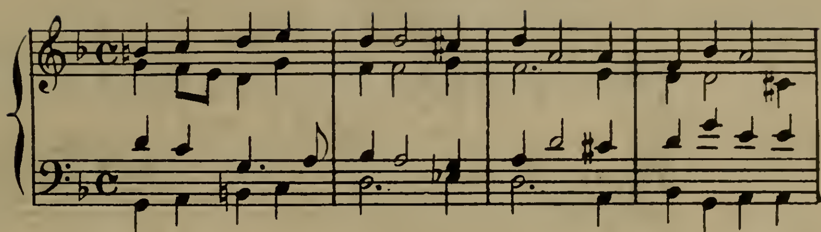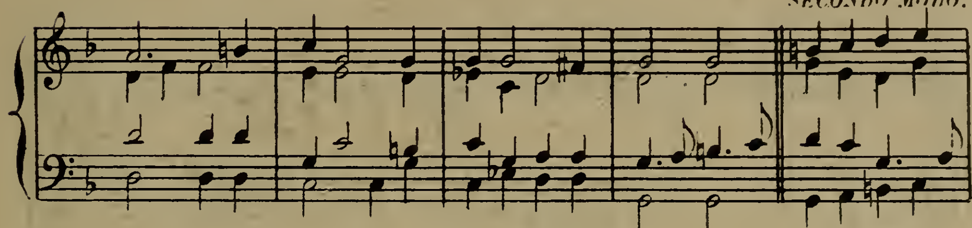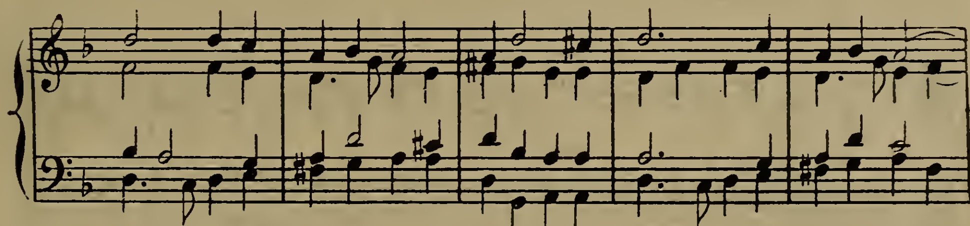






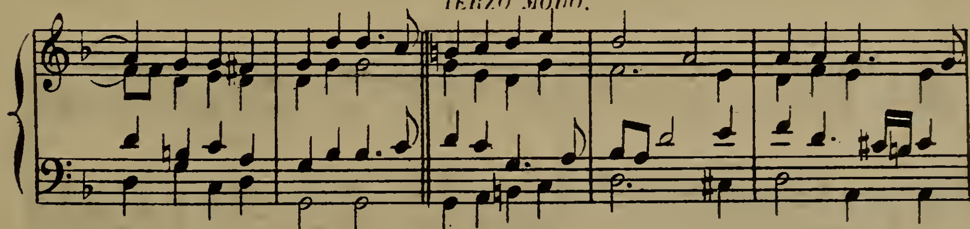


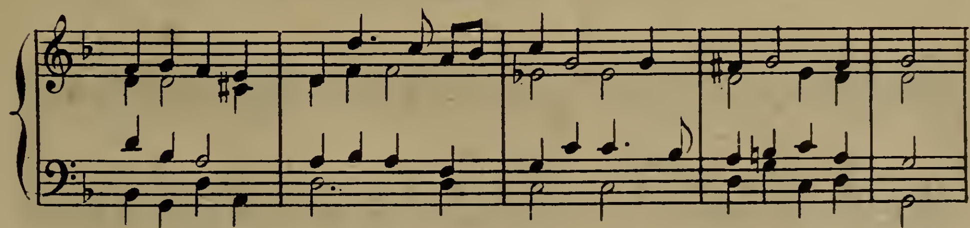
REPRESA.
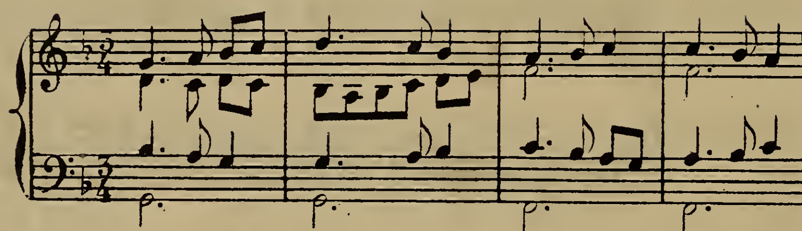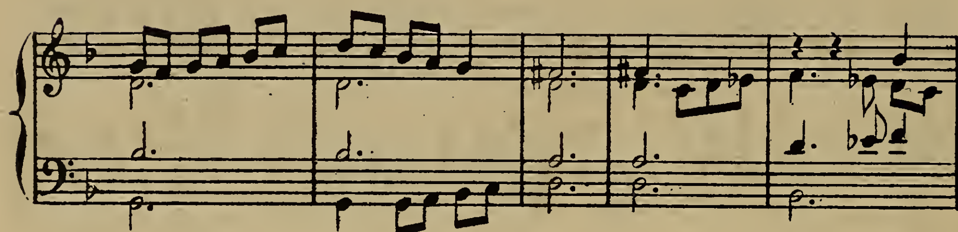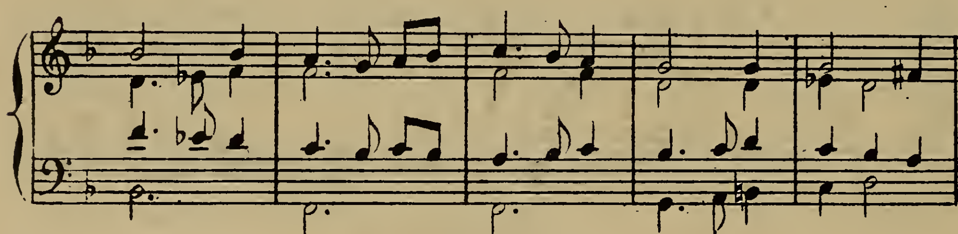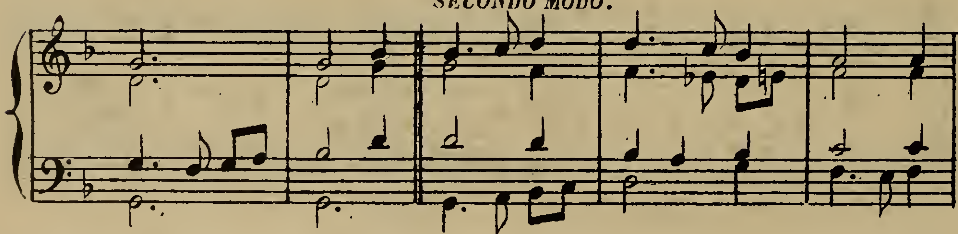










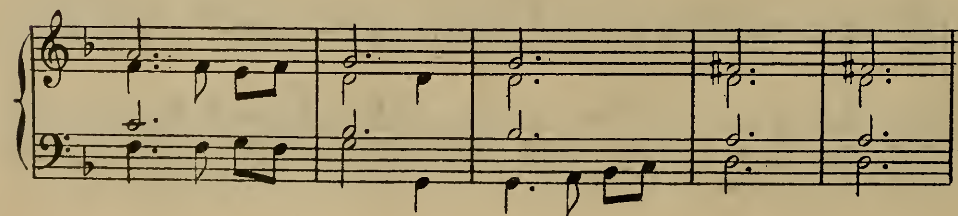
II. SALTARELLO.

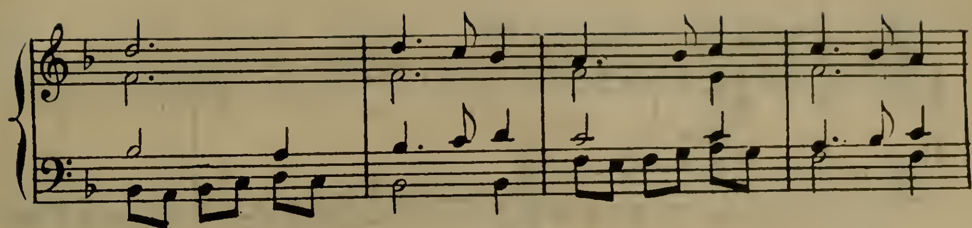


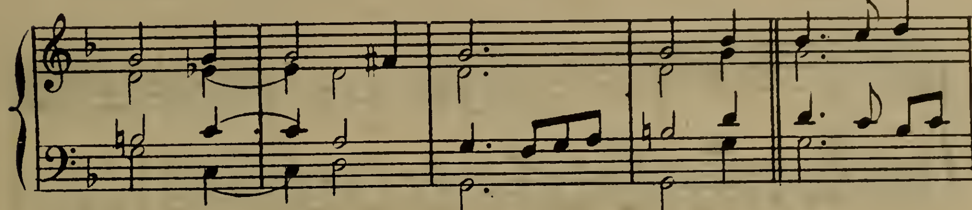


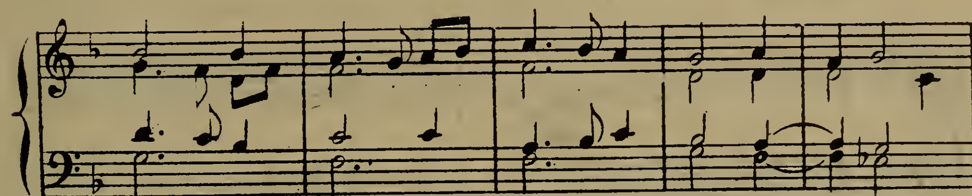


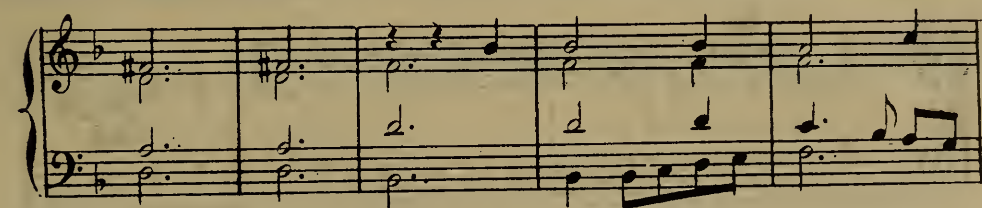


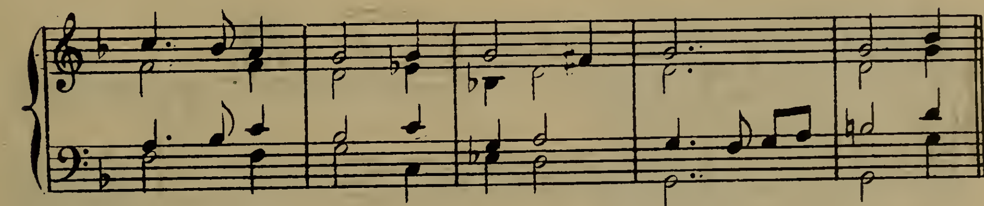


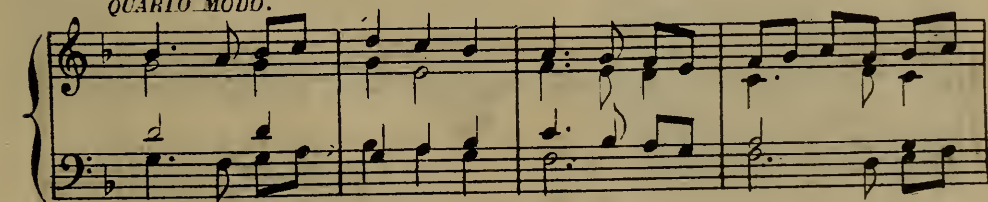


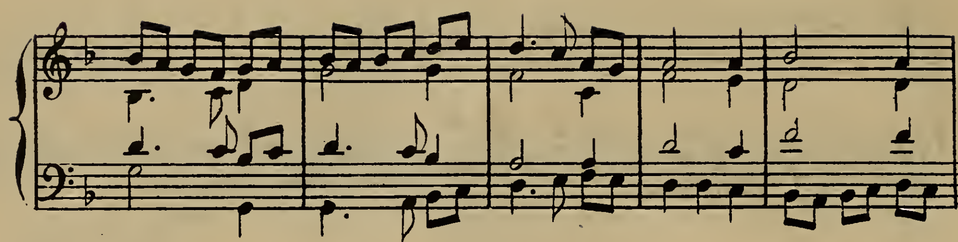

TERZO MODO.
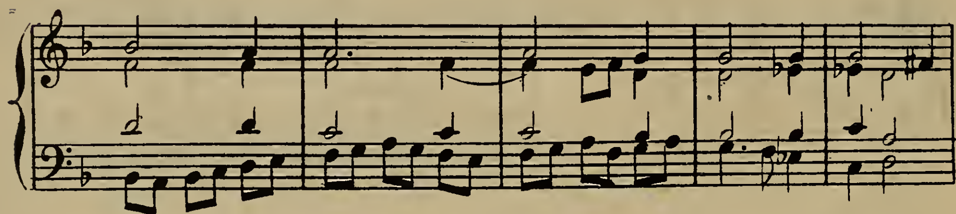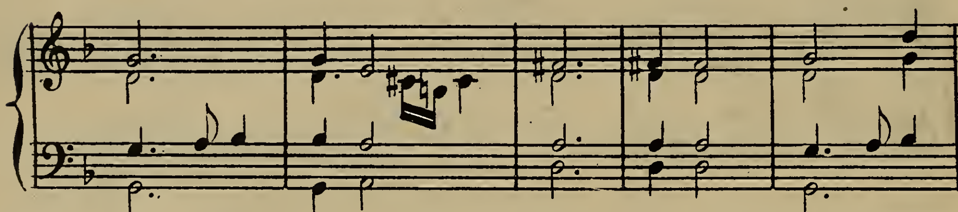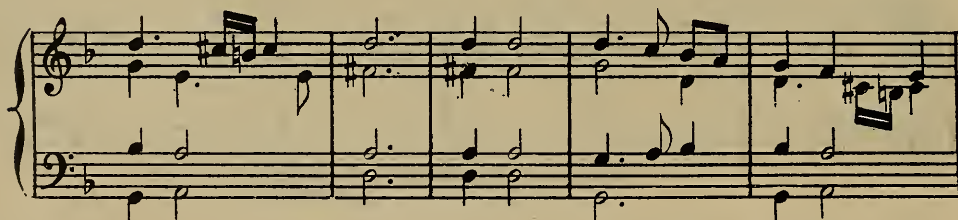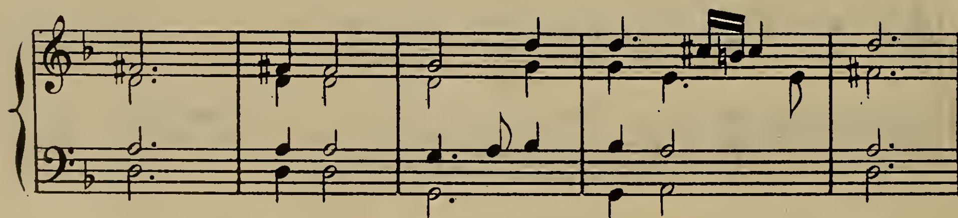







QUARTO MODO.

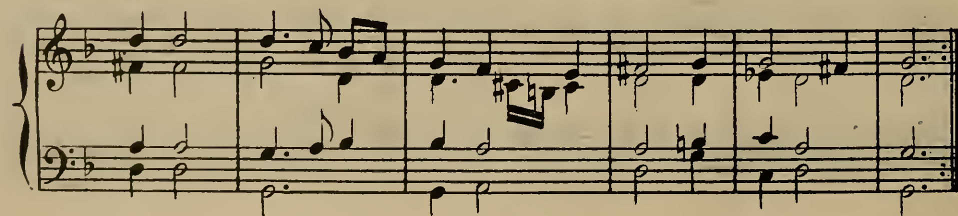












Paris, Imp. A.Chaimbaud et Cie.

LA

Revue Musicale

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

A ÉTÉ FONDÉE EN 1901

Par MM. COMBARIEU, L. LALOY, R. ROLLAND, P. AUBRY

AVEC LES

ADHÉRENTS ET COLLABORATEURS SUIVANTS :

MM. Eug. GUILLAUME, E. LAVISSE, A. MÉZIÈRES, Gaston PARIS, SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française; L. BOURGEOIS, R. POINCARÉ, anciens ministres de l'Instruction publique ; H. ROUJON, Directeur des Beaux-Arts ; LIARD, membre de l'Institut ; RABIER, BAYET, Directeurs de l'Enseignement ; BARBIER de MEYNARD, Alfred CROISET, H. DERENBOURG, Th. DUBOIS, J. GIRARD, E. GEBHART, HAMY, L. HAVET, HOMOLLE, LARROUMET, LENEPVEU, MASSENET, Em. MICHEL, G. MONOD, Eug. MUNTZ, PALADILHE, PERROT, REYER, Th. RIBOT, SAGLIO, TARDE, membres de l'Institut; CHUQUET, Maurice CROISET, IZOULET, MEILLET, professeurs au Collège de France ; le R^me P. Abbé de Solesmes, Dom CAGIN, Dom DELPECH, Dom MOCQUEREAU, Bénédictins de la Congrégation de France ; BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. FAURÉ, S. ROUSSEAU, WIDOR, professeurs au Conservatoire; Prof. Peter WAGNER ; Vincent D'INDY, directeur de la *Schola;* P. de BRÉVILLE, GUILMANT, professeurs à la *Schola;* DEJOB, ESPINAS, LEMONNIER, SÉAILLES, THOMAS, professeurs à la Sorbonne ; F. de MÉNIL, professeur à l'école Niedermeyer ; MERCADIER, Directeur des études à l'École polytechnique ; PROU, professeur à l'école des Chartes ; P. FONCIN, P. LACOMBE, Inspecteurs généraux ; Gustave LYON, ancien élève de l'École polytechnique, Directeur de la maison Pleyel ; BACH, BOUTROUX, DURKHEIM, professeurs des Universités ; BELOT, membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique ; Abbé FAURE-MURET, GOUSSEAU, HANSEN, maîtres de chapelle ; Pasteur MAURY ; BAZAILLAS, BAILLY, BRUNSCHVICG, CAHEN, HUYOT, Victor et Paul GLACHANT, JOURDAN, BOUDIN, professeurs ;

Guido ADLER, Colonel BAUDOT, Michel BRENET, R. BRUSSEL, O. CHILESOTTI, A. CAMIOLO, M. DAUBRESSE, L. DAURIAC, H. EXPERT, Max FRIEDLANDER, R. GANDOLFI, Th. GÉROLD, Ed. KANN, Ilmari KROHN, LASCOUX, MALHERBE ; Mlle Hortense PARENT ; MM. PRODHOMME, Ch. E. RUELLE, Liborio SACCHETTI, SANDBERGER, A. SOUBIES, TIERSOT ; le P. THIBAUT, A. WOTQUENNE, etc., etc.

Toute communication doit être adressée à la

REVUE MUSICALE

16, Quai de Passy, PARIS

